The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

781.4
S11t
v. 1

Music lib.

*This book must not be taken from the Library building*

LUNC-15M F 40

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/trattatosopralef01sabb

# TRATTATO

*SOPRA*

# LE FUGHE MUSICALI

DI

## FRA LUIGI ANT.° SABBATINI M. C.

*Corredato da copiosi Saggj del suo Antecessore*

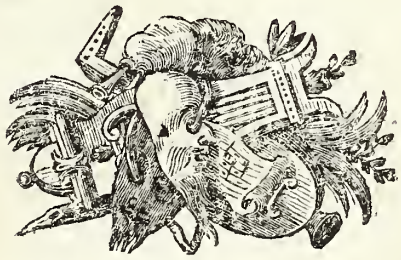
## PADRE FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI

DELLO STESS' ORDINE

*MAESTRO DI CAPPELLA NELLA BASILICA*

**DI S. ANTONIO DI PADOVA.**

*PARTE PRIMA.*



VENEZIA MDCCCII.

PRESSO SEBASTIANO VALLE

*Con Sovrano Permesso.*

# PREFAZIONE.

LE Segnature *non comuni osservate nell' Armonìa delle Composizioni del P.* Francesco Antonio Vallotti, *e l' ottimo effetto, che fà in Chiesa un' Armonìa così piena e sonora, m' impegnarono due anni fà a spiegare ai Giovani studiosi della Musica la costruzione di quelle Segnature, e il modo di ridurle sempre a* terza, *e* quinta, *accompagnate da una, due, tre, ed anche quattro Dissonanze.*

*Ma poi seguitando ad osservare la maniera particolare di comporre, usata da quel grand' Uomo, ho trovato, che anche nelle* Fughe, *delle quali tante ne ha, che fanno un grande effetto, ho trovato dico, che oltre l' esattezza comunemente praticata nelle* Proposte, *e* Risposte, *costruisce le* Fughe *con un metodo, che molto si scosta dall' ordinario negli* Attacchi, *nella* Modulazione, *e nella* Conclusione *delle medesime. Quindi mi è venuto in pensiero di por mano ad un lavoro sopra le* Fughe, *il quale ponga in chiaro la maniera di lavorarle del* Vallotti, *ad istruzione de' Giovani pratici, ed a maggior loro vantaggio di considerarne le differenze colla maniera comune, perchè possa lo Studioso valersi all' occasione di tutti gli Artificj, che possono rendere le sue Composizioni di questo genere più grate a chi le ascolta.*

*Per*

*Per ottenere quanto mi sono proposto, doppo aver detto cosa sia* Fuga *in generale, passerò al metodo delle* Proposte, *e delle* Risposte *comune al* Vallotti *cogli altri, tanto nelle* Fughe Reali, *quanto nelle* Tuonali, *procurando con Esempj d' illustrare ogni caso, ed ogni Precetto.*

*Passando quindi alla costruzione delle* Fughe *secondo il metodo del* Vallotti, *si esporranno prima li Precetti più comuni e generali per gli* Attacchi, *per la* Modulazione, *e la* Conclusione *delle* Fughe, *per poi vedere al confronto pratico e minuto le maniere proprie di questo grand' Uomo. Riporterò a questo fine le migliori sue* Fughe Reali, Tuonali, *e d'* Imitazione; *soggiungendovi di mano in mano le necessarie riflessioni al fine propostomi per istruzione della studiosa Gioventù. A questo oggetto ho creduto, che bastasse di riportare i primi Attacchi, e le prime Modulazioni di ciascuna* Fuga, *potendosi supplire il resto con una chiara descrizione: solamente che avendo notato in seguito, che le diverse maniere di stringere, e finir le* Fughe *del* Vallotti *non si potevano abbastanza rappresentare a discorso, ho riportate per intiero le* Conclusioni *di tutte le* Fughe *da me esaminate, per modo d' Appendice, doppo ciascuna specie di esse.*

# CAPITOLO I.

## DELLE FUGHE IN GENERALE

### E DELLA PROPOSTA, E RISPOSTA IN PARTICOLARE.

IL nome di *Fuga* attribuito dai nostri Predecessori a quel dato Componimento, non fu ideale, e neppure fuor di proposito fu generalmente adottato; mentre l'artificio, che si pone in opera nel Componimento fugato, rappresenta un vero, e reale combattimento fra due, tre, quattro, e più Parti, le quali, senza verun interrompimento di moto, persistono, con la stessa *Cantilena*, ossia *Soggetto*, sempre inseguendosi una coll' altra da un Tuono ad altro Tuono per alquante battute Musicali, fintanto che si ristringono al Principale, e così danno termine al di loro contrasto.

Questo è il proprio, e vero senso, che rappresenta il termine *Fuga* nella buona Musica Ecclesiastica, e non quello mal supposto da taluni, che assumendo materialmente il nome di *Fuga*, intendono, che si adoperi la velocità nel tempo della Battuta musicale. Ma se questo fosse il vero senso della *Fuga*, al nostro caso, il tanto decantato artificio si convertirebbe in una orribile confusione.

Una Fuga dunque, se ben si considera, non altro ci presenta sul bel principio che una brevissima Cantilena formata da poche Figure musicali a foggia di un periodico Sentimento; il quale maestrevolmente condotto, e raggirato da un'Armonìa ad altra Armonìa, forma un artificioso Componimento, che in se racchiude tutto il buono, ed il più pregevole, che la nostra Musica richiede; cioè, *Armonìa*, *Modulazione*, *Maestà*, *Vaghezza*, *Uniformità*, e *Brio;* secondo però la scelta del Sentimento, che s' intraprende dallo esperto Compositore.

Questo Sentimento in varj modi vien distinto. Molti lo chiaman *Soggetto;* alcuni *Tema;* ed altri *Proposta*. Ma siccome tutti questi Nomi tendono allo stesso fine, ch'è la ricerca di un'adequata Risposta a quanto essi propongono; così noi adotteremo piuttosto il terzo, e diremo *Proposta*, e *Risposta* nel proseguire l'assunto Trattato.

Il nome di *Fuga* poi assolutamente preso è un nome generico, che comprende qualunque sorte di *Fuga*. Ma nella nostra Musica tre specie di *Fuga* si danno: distinguendosi una specie dall'altra coi nomi di *Reale*,

*Tuonale*, e d'*Imitazioni*. Ogn'una di queste specie assume il proprio carattere dalla corrispondenza della *Proposta*, e *Risposta*; ma siccome ogni Specie si dovrà trattare in particolare, perciò al suo proprio luogo si spiegherà il carattere, che la distingue. La prima di esse sarà la *Reale*, essendo questa la specie più facile a trattarsi fra le due specie di *Fughe* compite, e per questa cominciaremo, secondo l'ordine stabilito, dal metodo delle *Proposte*, e *Risposte*.

## ARTICOLO I.

### *Delle Proposte, e Risposte nelle Fughe Reali.*

LA Specie di questa *Fuga* porta il nome di *reale*, per la ragione, che al Sentimento proposto dalla Parte, che dà incominciamento alla *Fuga* col Tuono principale, vi corrisponde realmente un'altra Parte cogli stessi gradi, e salti, che nella quinta Corda dello stesso principale lo ripete: tantochè si ode la stessa Cantilena fedelmente trasportata o nell'acuto, o nel grave a piacere del Compositore.

Deve però notarsi, che il Sentimento reale adoperando due diverse Ottave, com'è quella del Tuono principale, e quella della sua quinta, riesce nel suo maneggio alquanto difettoso; poichè quando alla Proposta nella Corda tuonale succede la Risposta sulla quinta corda, non ammette questa in verun conto, terminato il suo periodo, di nuovo l'immediato attacco della Proposta: perchè l'Armonìa della Fondamentale è totalmente opposta a quella della quinta. Il ripiego dunque, che suol usarsi, è quello di aggiungere alle ultime Corde della Risposta alcune Note, che conducono il Canto all'inteso Attacco: e questa continuazione di Canto si chiama *codetta*, come si vedrà a suo luogo, quando si tratterà della costruzione delle *Fughe* suddette. Passiamo intanto alle Leggi della Proposta, e Risposta nelle *Fughe* reali.

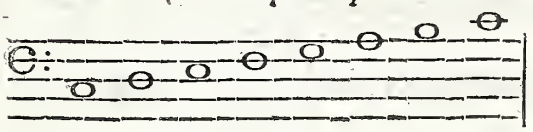
Queste *Fughe* dunque propongono il Soggetto colla prima Corda del Tuono, e rispondono colla quinta; e perchè in seguito si renda più chiaro il discorso, mi servirò del Tuono naturale di C. per il maggiore, e di A. per il minore, che l'uno, e l'altro equivale a qualunque rispettivo loro trasporto, ed il tutto sarà minutamente esemplificato.

Perchè dunque la Scala della quinta G. sia affatto simile alla Scala della prima C., bisogna nel Modo maggiore alterare la quarta Corda di quest'ultima Scala col diesis; la quale alterazione poi nel Modo minore cade su la sesta corda della prima del Tuono A; acciò simile ad essa

si renda la Scala della sua quinta E, come in ambidue i Generi si rappresentano dalle seguenti Figure.

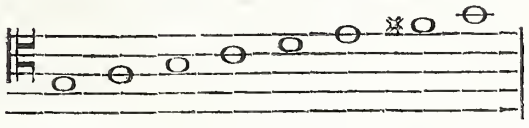
## Per il Tuono maggiore.

*Scala della principale* C.



Prima 2 3 4 5 6 7 8

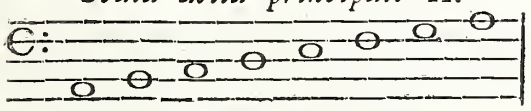
*Scala della sua quinta* G.



Prima 2 3 4 5 6 7 8

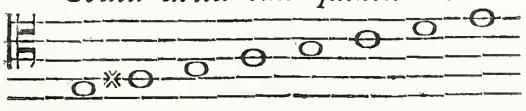
## Per il Tuono minore.

*Scala della principale* A.



Prima 2 3 4 5 6 7 8

*Scala della sua quinta* E.

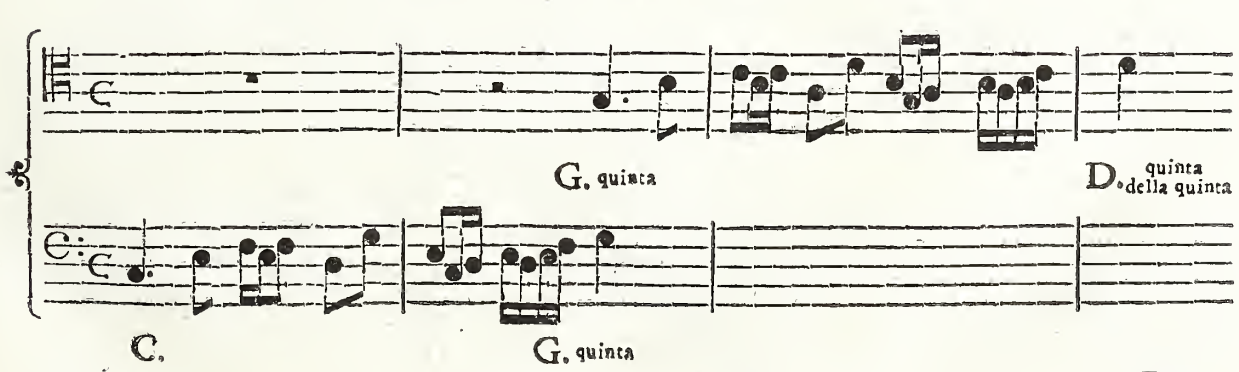


Prima 2 3 4 5 6 7 8

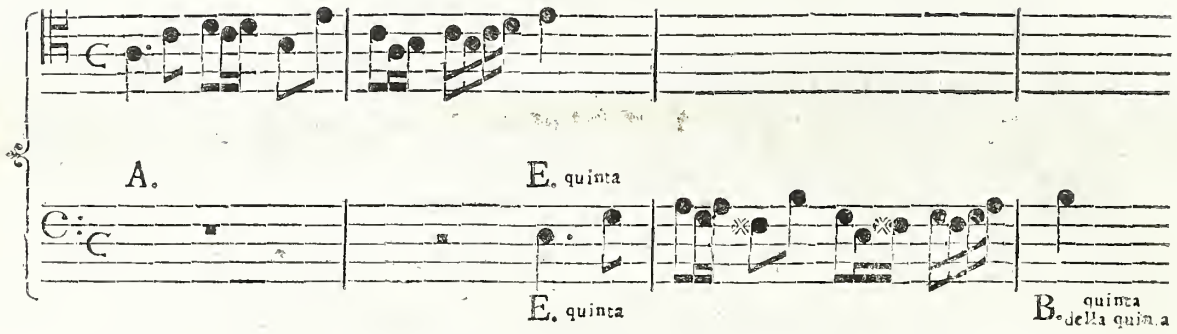
Supposte le due Scale affatto simili, se sopra la prima di queste Scale si prenderà la Proposta, e su l'altra la Risposta, qualunque esse siano, tutti gli intervalli si corrisponderanno nella Proposta, e nella Risposta esattamente, e perciò la *Fuga* si chiamerà *reale*.

Incominciando la Proposta dalla prima Corda G, ordinariamente il senso della Proposta terminerà modulando alla quinta Corda G: e qualche volta rimarrà su la prima corda G. Nel primo caso rispondendo la quinta G, modulerà questa alla quinta della quinta, che sarà il D. Nel secondo caso poi la Risposta si fermerà su la quinta G. Ecco in pratica gli Esempj per ambidue i casi.

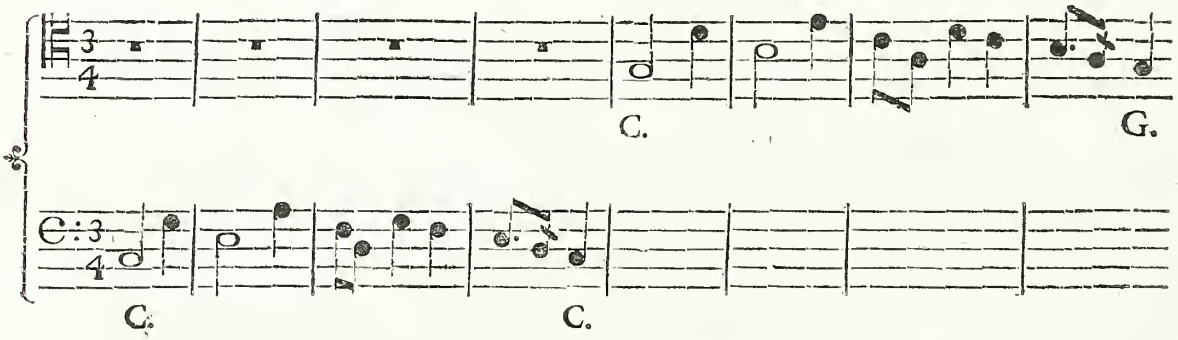
## Per il primo caso nel Tuono maggiore.



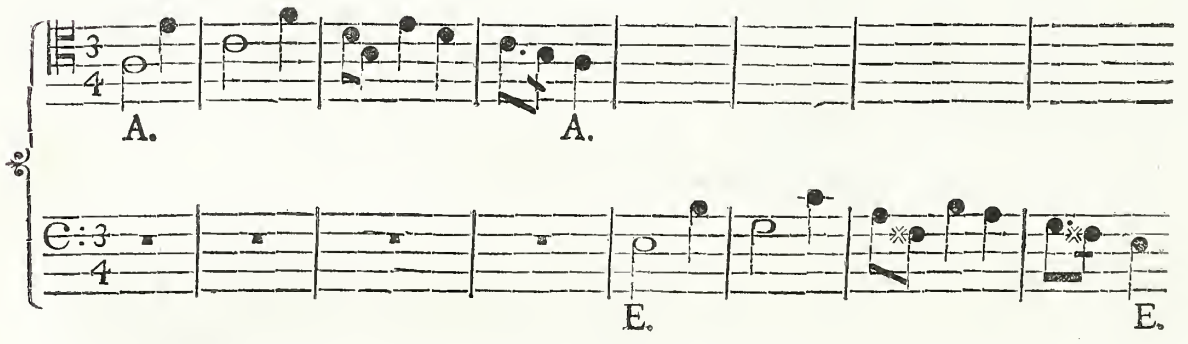
Per lo stesso nel Tuono minore.




Per il secondo caso nel Tuono maggiore.




Per lo stesso nel Tuono minore.

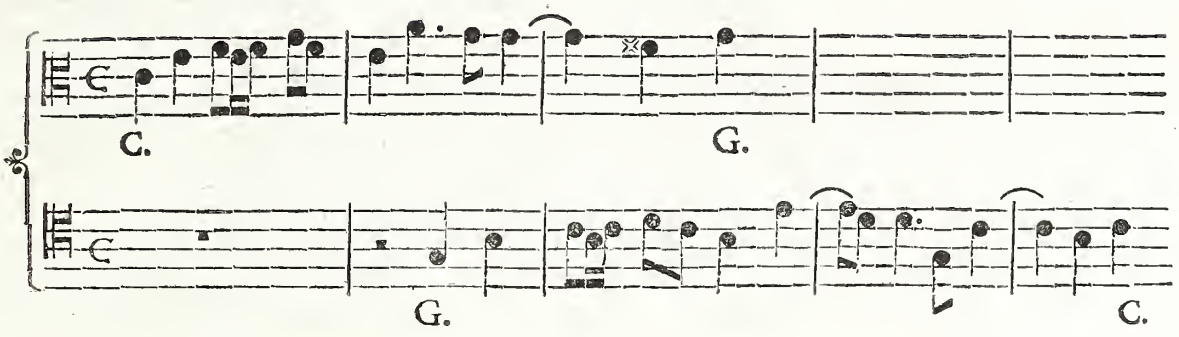



Dal fin qui dimostrato si vede, perchè la Risposta possa attaccare ove finisce la Proposta, esser necessario, che la Proposta non rimanga su la Corda, da cui prese principio. In questo caso, come si è osservato nei prodotti Esempj, bisogna attaccare la Risposta, o prima, o doppo del termine della Proposta. Ecco i due casi in pratica.

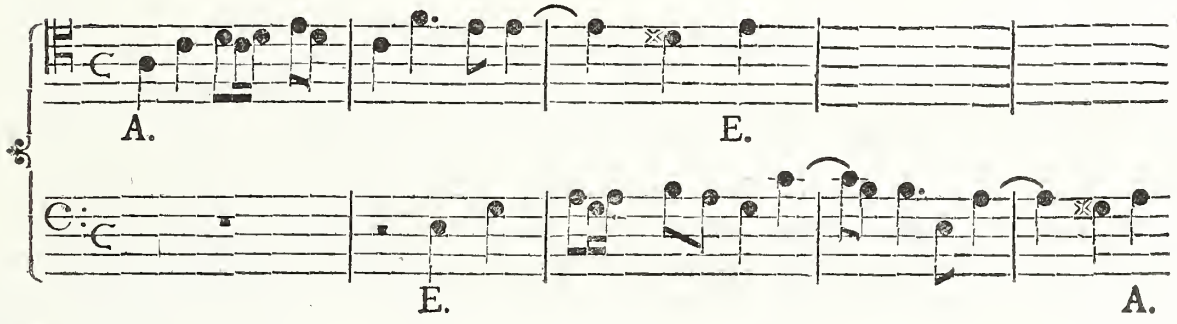
*Attac-*

*Attacco della Risposta prima che termini la Proposta.*

Nel Tuono maggiore.

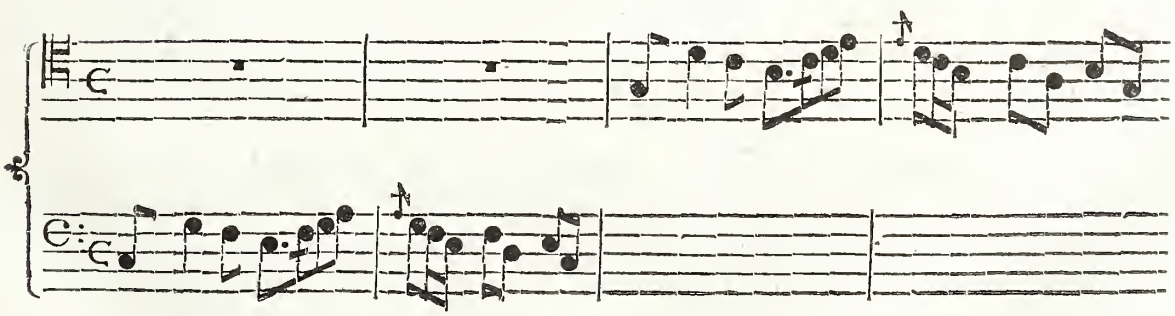



Lo stesso nel Tuono minore.



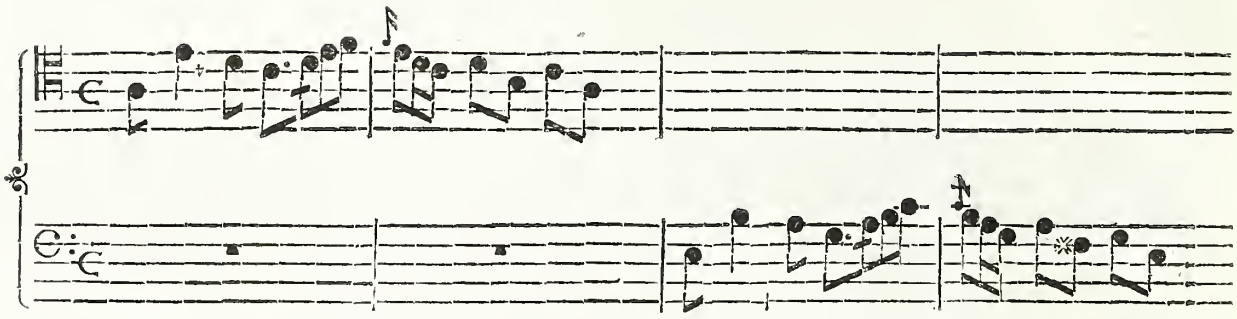

*Attacco della Risposta doppo il termine della Proposta.*

Nel Tuono maggiore.



Nel

Nel Tuono minore.



Nelle *Fughe* reali qualche volta si fa entrare la Proposta nella quinta del Tuono, in cui si trova; ma anche in questo caso, rispondendosi colla quinta della quinta, la Proposta si suppone giustamente fatta nella Corda principale.

## ARTICOLO II.

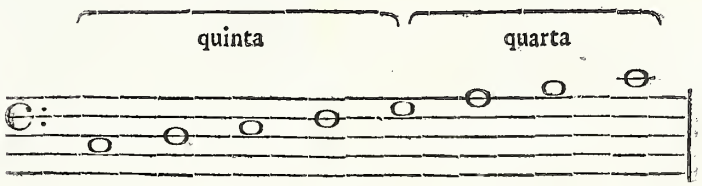
*Delle Proposte, e Risposte nelle Fughe Tuonali.*

LA Specie di questa *Fuga* vien distinta col nome di *Tuonale* per la ragione, che tanto le corde della Proposta, quanto quelle della Risposta sono ristrette nei limiti della principale Ottava, che forma Tuono. Per ottener dunque un'adequata Risposta a ciò, che vien proposto, è assolutamente necessario in questa Specie di Fuga, che non solamente alla prima corda risponda la quinta del Tuono; ma che alla quinta risponda sempre la prima; e che se la Proposta cominci dalla prima, debba modulare alla quinta; e se comincia colla quinta, debba modulare alla prima. Da ciò ne avviene, che dovendo rispondere al proposto Sentimento, ordinariamente occorre su le prime Corde di fare un cambiamento per cui la Risposta non corrisponde con esattezza al dato intervallo, che dalla Proposta fu ivi eseguito: ma questo cambiamento è necessario; poichè ci apre la strada per corrisponder poi alle altre intonazioni, che di grado, o di salto si confrontano con lo stesso Sentimento; e qui consiste la difficoltà, che ci reca il carattere di questa *Fuga*.

A rilevar meglio la natura di questa *Fuga*, fa duopo ben'intendere le necessarie divisioni, cui soggiaciono le due principali *Ottave;* cioè la divisione *maggiore*, e la *minore*. Queste *Ottave* in due parti disuguali si dividono: colla minor parte, ossia la *quarta* in grave, e la maggiore, ossia la *quinta* in acuto: oppure colla maggior parte, ossia la *quinta* in grave, e la mi-

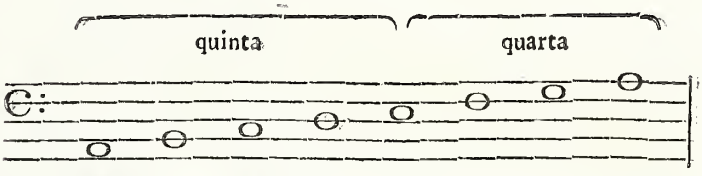
la minore, ossia la *quarta* in acuto. Questa divisione al nostro caso deve preferirsi, essendo la più nobile; ed eccola in Figura per ambidue i *Tuoni*, ossian' *Ottave*.

Tuono maggiore.




C D E F G A B C

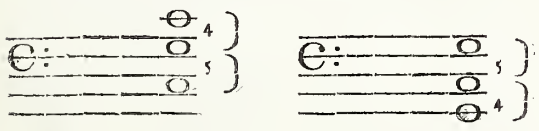
Tuono minore.



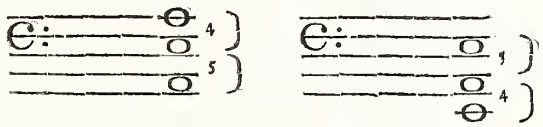

A B C D E F G A

Quindi risulta, che posta la principale C, la quinta G di sopra è precisamente la quarta G di sotto; e che alla quinta G corrisponde la prima C in quinta di sotto, o quarta di sopra promiscuamente. Lo stesso dicasi per il Tuono minore fra la principale A, e la sua quinta E; ed eccone le dimostrative Figure in tutte le loro viste di divisione.

Tuono maggiore.



Tuono minore.

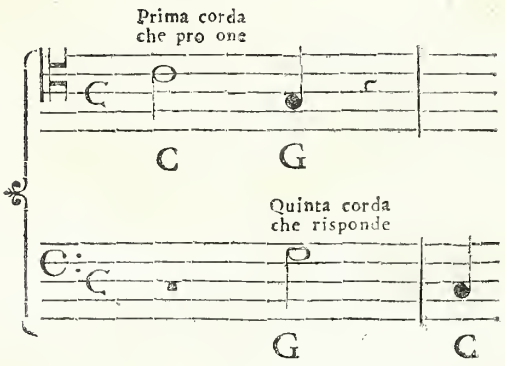


Per formar dunque un'adequata e genuina *Risposta* a qualunque sia *Proposta*, dev'esser convalidata, per quanto si può, dalla uniformità della Cantilena, che a quella della Proposta nei suoi gradi e salti corrisponda. Dissi per quanto si può, perch'essendo l'Ottava diatonica diversamente divisa dalla prima Corda C nell'Ottava della sua quinta G; e dalla quinta G nell'Ottava della prima C, non può in verun conto ottenersi una tota-

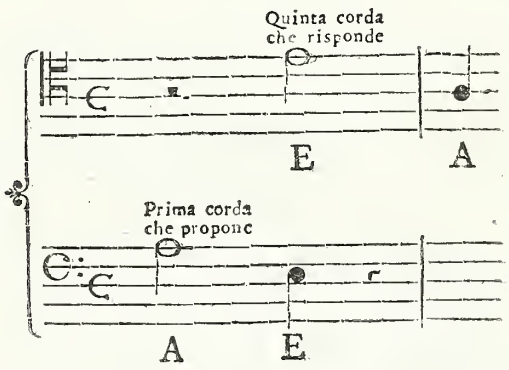
totale, e rigorosa uniformità negl'intervalli delle Corde della Risposta, cogl' intervalli delle corde della Proposta; volendosi, per conservare la identità del Tuono, quanto si può, mantenere la modulazione nelle sole due corde prima G, e quinta G.

Da tuttociò si deduce infallantemente, che il ripiego consiste in escludere dalla Proposta, e dalla Risposta una qualunque modulazione ad altra Corda diversa dalla prima, e dalla quinta. Se però la Proposta modula dalla prima G alla quinta G, modulerà la Risposta dalla quinta G alla prima G. E per lo contrario, se la Proposta modula dalla quinta G, alla prima G, deve sempre corrispondervi nella Risposta la modulazione dalla prima alla quinta corda; e qui segue la dimostrazione in pratica.

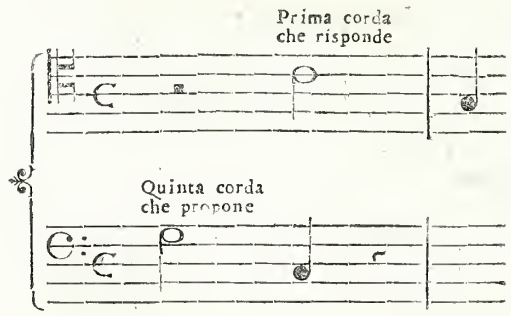
Per terza maggiore.



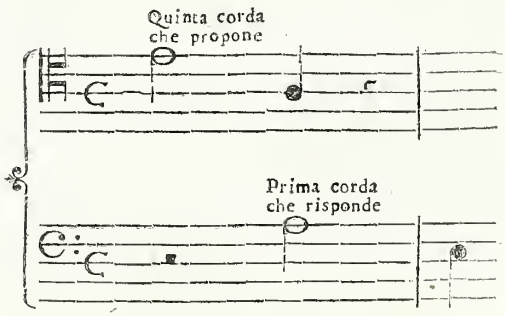

Per terza minore.




Viceversa.



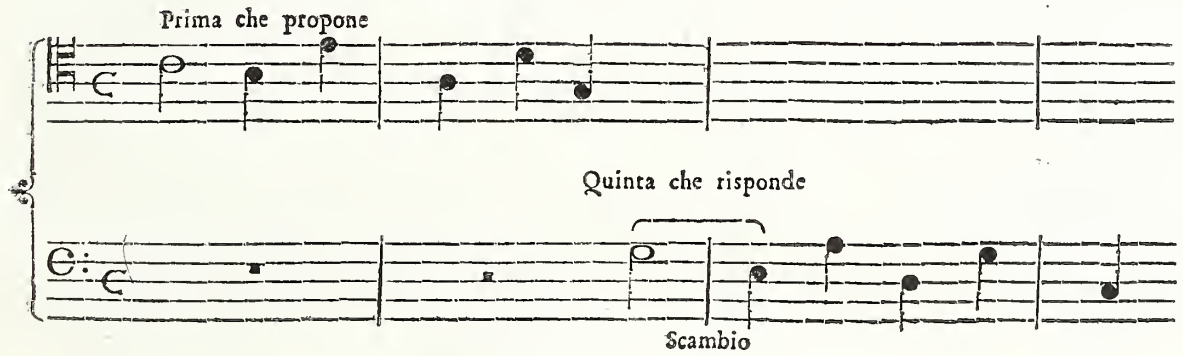

Viceversa.



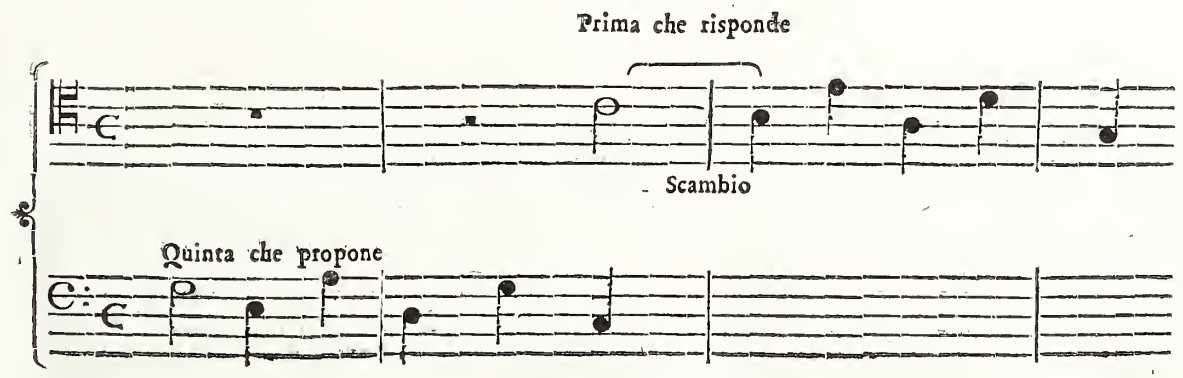

Per ottenere questo scambio di modulazioni, basta passare da una all' altra Scala; da quella cioè della prima a quella della quinta corda; e da quella della quinta a quella della prima corda, come nell'antecedente Esempio.

Proposto un Soggetto, si osservi attentamente quando esso appoggi alla quin-

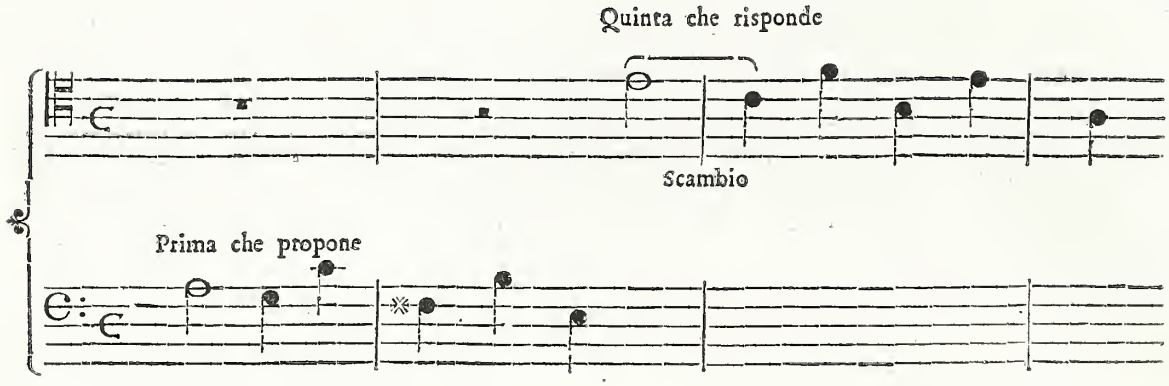
la quinta, se cominciò colla prima corda; o alla prima, se cominciò colla qninta corda; allora si suppone cambiata la Scala. Nell'imitare colla Risposta questo Soggetto colla quinta, o colla prima corda, quando sono a quel dato passo, bisogna, che succeda lo scambio nelle Scale anche nella Risposta, e che sostituisca all'intervallo, corrispondente a quello della Proposta, l'intervallo, che ci conduce nella Scala della prima, o della quinta alla corda corrispondente a quella della nuova Scala, in cui ha modulato la Proposta: e questa alternazione di Scale nella Proposta, e nella Risposta può succedere una, o più volte. Ma tuttociò meglio s'intenderà coll'atto pratico dei Sentimenti compiti nelle Proposte, e nelle Risposte, che seguono.



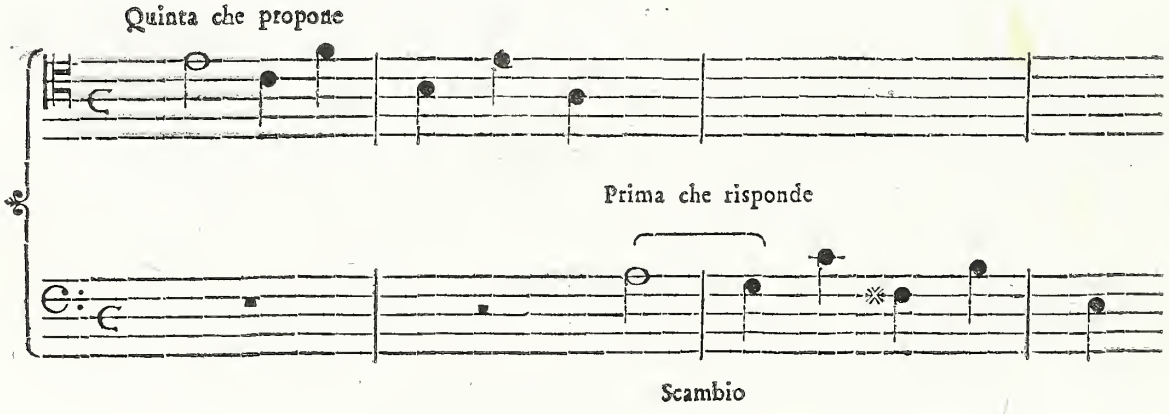

Viceversa.



## Lo stesso nel Tuono minore.

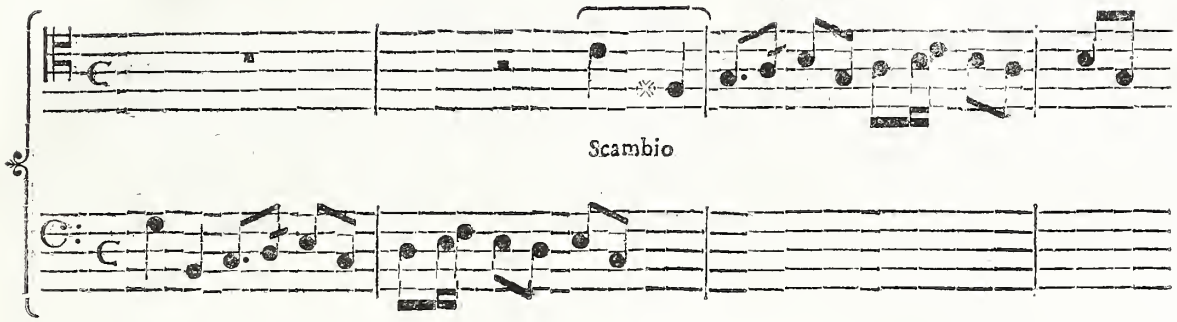



## Viceversa.



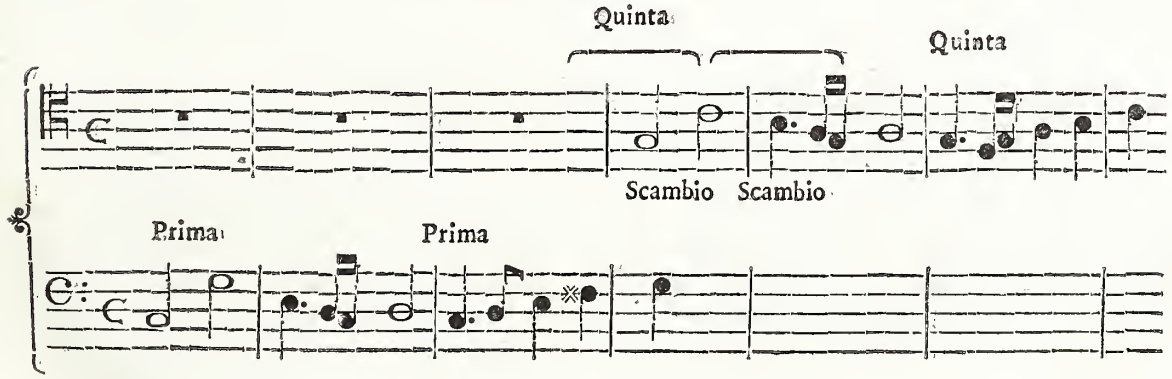

In questa maniera molte volte riuscirà la Proposta, e la Risposta senza accidenti nella Scala; o vi potrà essere al più nella Proposta, e Risposta un solo accidente: quello cioè proprio della Scala della quinta corda. Ciò succederà qualunque volta nella Proposta, o Risposta modulando su la prima corda si adopererà nella sua Scala o la sua settima, se il Tuono è maggiore; o la seconda, se il Tuono è minore. Dovendo allora la Parte corrispondente modulare su la quinta corda, e nella sua Scala, non potrà a meno di adoperare la sua settima, o seconda corda alterate. Per il Tuono minore serve l'ultimo Esempio di sopra riportato, e per il Tuono maggiore il seguente.

Così




Così negli Esempj, che seguiranno, si vedrà per il Tuono minore adoperata la settima del Tuono alterata. Questa veramente non cade spesse volte nella Proposta, e Risposta, ma nella *codetta* annessavi. Pure qui è bene avvertire, come vedremo negli esempj delle *Fughe*, che porteremo in seguito, che qualunque volta la suddetta Nota si adoperi come terza della quinta, che passa alla prima corda, debbe necessariamente alterarsi col Diesis: e che questa alterazione porta alle volte la necessità di alterare la terza della Tuonale medesima. Ma di queste alterazioni ci riserviamo a dar le regole nelle riflessioni, colle quali accompagneremo gli esempj delle migliori *Fughe* del Vallotti.

Doppo questa necessaria digressione torniamo al nostro caso dei Scambj. La Regola generale dunque sarà, che se lo Scambio succederà una volta sola, la Proposta, e la Risposta si moveranno dalla prima, o quinta corda, alla quinta, o prima corda; come già si vide praticato nei riportati esempj. Ma se poi succederà due volte, dalla prima torneranno alla prima, e dalla quinta torneranno alla quinta: ed ecco il caso in pratica.

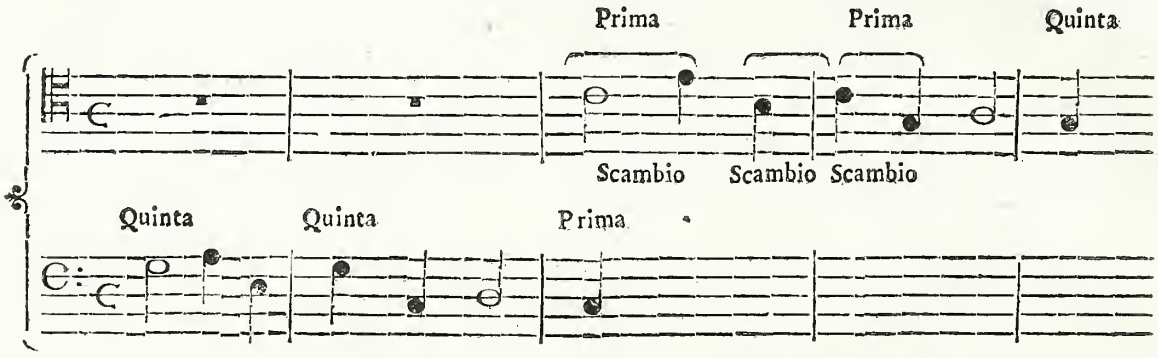



In questo riportato Esempio cade appunto il caso, come fu detto, di dover attaccare la Risposta, o prima, o doppo finita la Proposta. Quindi

 sup-

supponendo già finita la Proposta al principio della terza battuta, il di più sarà *codetta* per ricondurre all'attacco della Risposta.

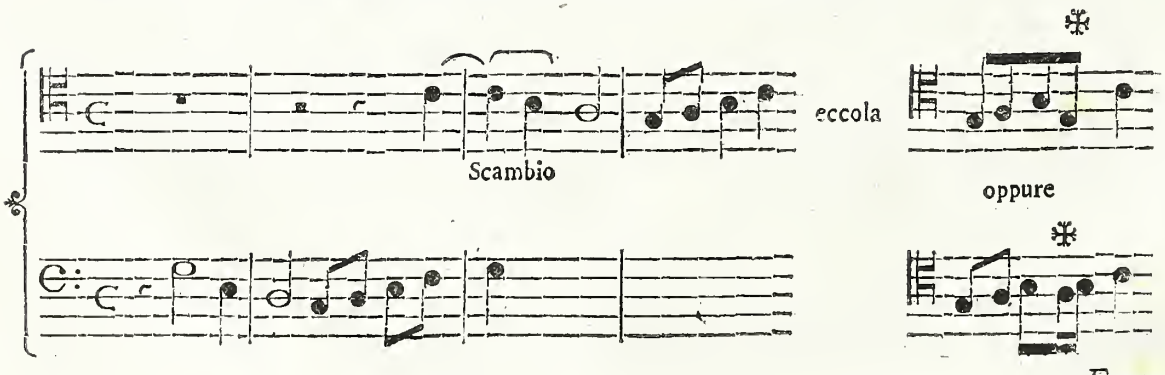
Se poi si facessero più Scambj, e di numero dispari, finiremo come se vi fosse uno Scambio solo. Ecco il caso ben diverso dallo antecedente. In questo propone la quinta, ritorna alla quinta, e finisce nella prima corda. La sua Risposta và ottimamente bene; perchè incomincia dalla prima, ritorna alla prima, e finisce su la quinta corda. Eccolo.




E se il numero de' Scambj fosse pari, finiremo sempre come se fossero due soli.

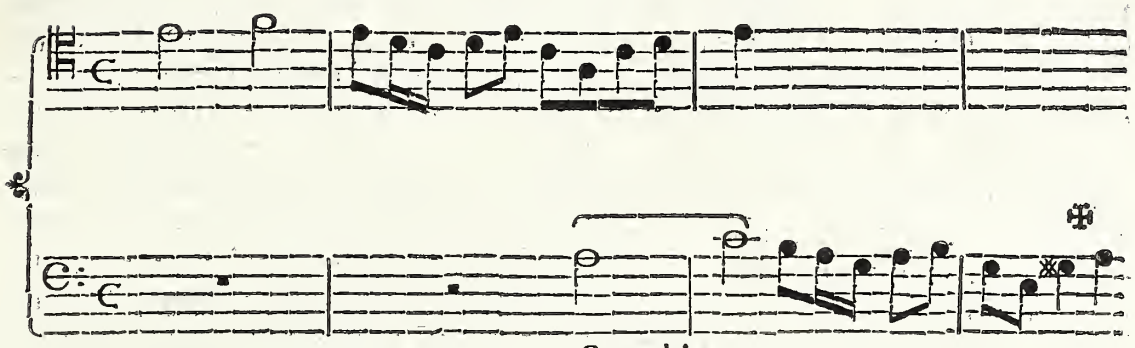
Dalla posizione delle due Scale è chiaro, che quando la Proposta, e la Risposta cambiano Scala, vi sarà negl'intervalli corrispondenti la differenza sempre di una seconda. Questa differenza peraltro si può render meno sensibile coll'introdurvi nell'intervallo maggiore qualche Nota, senza alterarne il tempo; come per Esempio: dato il seguente Soggetto chiaramente si vede, che l'ultima battuta della Risposta non può imitare intieramente l'ultima della Proposta, perchè la minor parte dell'Ottava divisa, trovasi nell'acuto: onde acciocchè in qualche maniera si corrispondino una coll'altra, può aggiungersi una quarta Nota alla terza di essa battuta, come quella, che in disparte si trova distinta col segno della ✠ crocetta.

Esempio nel Tuono maggiore.



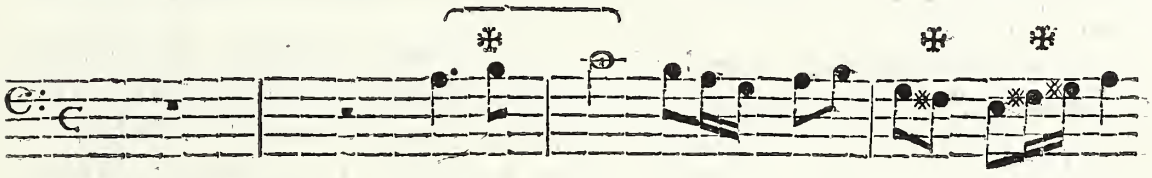

Esem-

Esempio nel Tuono minore.



Scambio

Nella Risposta di questo ultimo Soggetto vi potrebbero aver luogo due introduzioni di Note senza alterarne il tempo; cioè, una nello Scambio, e l'altra nella sua ultima battuta. Eccole.



## ARTICOLO III.

*Delle Fughe d' Imitazioni.*

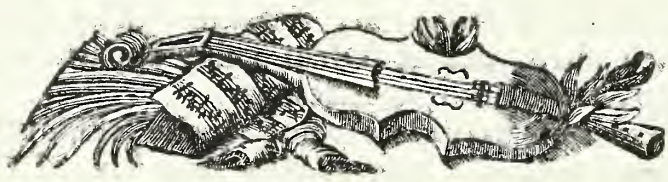
PResso i Compositori del 1500. erano già in uso le così dette *Imitazioni* poichè, essendo essi obbligati a vestire di Armonìa il Canto Ecclesiastico, che *Canto fermo*, o *Gregoriano* si appella, si studiavano adornarlo bene spesso d' *Imitazioni*, ricavate queste però dagl' *Inni*, *Cantici*, *Introiti*, ed altro, che al Divin culto apparteneva, rendendo così il tutto vago, armonioso, e maestoso.

Altre *Fughe* essi non usavano se non quelle chiamate presso loro *Canto in conseguenza;* termine, presso noi, sinonimo al *Canone*, o come si dice da alcuni *Fuga ligata*. Ma distaccandosi in progresso dall' obbligato scrivere col *Canto fermo*, introdussero altre *Fughe* chiamate *sciolte*, vale a dire, meno rigorose di quelle a *Canone*, come sono appunto le due Specie già osservate.

Nel

Nel Secolo XVII. s'introdusse da moderni Compositori un'altra specie di *Fughe* col distinto nome d'*Imitazioni*, le quali, benchè non abbiano precetti o regole, possono esser condotte con tanto gusto da produrre un ottimo effetto, come vedremo negli esempj, che a suo luogo ci somministrerà il *Vallotti*. Per altro si è tanto abusato della libertà di condurre queste *Fughe*, e così varie sono state le pregiudicate opinioni de' Maestri intorno ad esse, che non si ha avuta difficoltà di gareggiare in Chiesa co' Finali, che al presente si odono ne' Teatri. Fra i due estremi tuttavia, finora accennati, vi è una maniera d'*Imitazioni* un po' più libera della usata dal *Vallotti*, la quale non disdice intieramente agli usi più serj anche di Chiesa. In queste, alle volte, al Sentimento proposto non corrisponde esattamente la Risposta; soltanto s'imitano i gradi e salti della proposta Cantilena, senza poi che vi corrispondano i Tuoni, e Semituoni. Ve ne sono ancora di quelle, nelle quali le Proposte e le Risposte cominciano da Suoni, che si riferiscono in *seconda*, *terza*, *quarta* ec. indifferentemente. In altre finalmente alla Proposta corrisponde la Risposta con ordine inverso, cioè, se la Proposta ascende, la Risposta discende, e viceversa.

Presenteremo dunque noi al nostro Giovane Studente sette diversi *Saggj* di *Fughe* d'*Imitazioni* del *Vallotti*, cinque de' quali sono di Tuono maggiore, e due di Tuono minore, essendo questi sufficienti a dimostrare la natural chiarezza, che conviene a qualunque Musico Componimento, unita ad una regolata libertà: condizioni necessarie a produrre un ottimo effetto. Quindi lasciando a parte le stravaganze accennate, che nella Chiesa, oltre la confusione, portano a' sentimenti poco ad essa adattati; delle *Fughe* di carattere medio, accennate in ultimo luogo, ne porterò un solo *Saggio* da me formato; poichè nelle Composizioni del *Vallotti* non trovo, che siasi mai degnato di formare tali sorta di *Fughe*.



# CAPITOLO II.

## DEL METODO DI COSTRUIRE

## *LE FUGHE REALI, TUONALI, E D' IMITAZIONI*

## ADOPERATO

## DAL P. M. FRANCESCANTONIO VALLOTTI.

PEr eseguire in questa Parte il progetto ideato, non ho saputo immaginare metodo più chiaro insieme, e più utile per li Pratici di quello, di premettere prima li precetti più comuni, e generali per la costruzione delle Fughe, negli *Attachi*, nella *Modulazione*, e nella *Conclusione*: quindi poi riportare le migliori Fughe *Reali*, *Tuonali*, e d'*imitazioni* del suddetto Vallotti, accompagnandole di Riflessioni atte a farne rilevare l'artificio in tutte le sue Parti.

## PRECETTI GENERALI

*Per la Costruzione delle Fughe.*

La Legge di debita corrispondenza fra la Proposta di un Sentimento, e la Risposta in quanto alla Cantilena, è una Legge a tutti nota, e comunemente abbracciata. Ma non è così dell'altra Legge, forse la più importante, che risguarda l'Armonìa; che, cioè, a qualunque Sentimento di Proposta, unitamente alla Risposta, debbasi fissare l'Armonìa sua propria, applicando ad ogni accordo la corrispondente Base. E qualora trovansi le Basi della Risposta corrispondenti a quelle della Proposta; cioè, le une, e le altre contenute nelle corde, e nei confini del proprio Tuono, e colla dovuta relazione degl'intervalli, allora potrà dirsi, che la *Fuga* trovasi disegnata a dovere per ogni verso, e sopra questo piano s'introducono poi le Parti a *piacere*.

AR-

# ARTICOLO I.

*Degli Attacchi.*

SE la *Fuga* si vorrà con sole due Parti, la prima che propone, terminato, che abbia il sentimento, deve proseguire con variata Cantilena, secondando le Armonìe della Risposta unitamente alle rispettive Basi. Terminata, che sia la Risposta convien formare una Cantilena di poche battute musicali con qualche imitazione, che sia però analoga, per quanto si può, allo stesso sentimento: e ciò per interrompere così la continua vicenda della Proposta, e Risposta; altrimenti la *Fuga* si renderebbe troppo stucchevole, e nojosa. Questa interruzione vien chiamata *Divertimento*, *voce* che al nostro caso è molto espressiva.

Scrivendo *Fughe* a tre, e specialmente a quattro, il detto *Divertimento* non vi ha luogo, che solamente con una Cantilena, che propriamente accompagni il sentimento della Proposta, e Risposta, ed è appunto quella Cantilena, che poco sopra fu detta *a piacere:* ma di questo termine non bisogna farne abuso; poichè così fu detto per diversificare questa Cantilena dalla Principale, com'è la Proposta, e per concomitanza la Risposta. Le *Cantilene a piacere* verissimo è, che restano in arbitrio del Compositore; ma non per questo può esso deviare dalle Armonìe, che richiedono le corde della Proposta, e Risposta convalidate dalle rispettive Basi; poichè stabilite, che sieno su questo piano, sempre le stesse devon'essere in sostanza. Dico in sostanza per qualche minuta variazione, che possa necessariamente occorrere. Scrivendo dunque con tal precisione avremo quattro Cantilene, le quali tutte scambievolmente possono eseguirsi dalle quattro Parti, ed otterremo così quella unità, che specialmente in questo stile si richiede.

Qualunque specie di *Fuga*, sia pure a due, tre, quattro, o più Parti, ogn'una di queste, prima che replichi la Proposta, o Risposta, deve senza dubbio aver la sua Pausa, e questa per due ragioni. La prima per dare il dovuto respiro al Cantante. La seconda per dar vigore all'Armonìa, e maggior forza allo stesso sentimento. Il modo però di pausare và soggetto anch'esso a certe necessarie osservazioni; poichè la Pausa introduce due varj Punti nella Cantilena, per i quali fa duopo ancora un vario regolamento. Il primo Punto è quello dell'*arresto*, che si dà alla Parte Cantante su quella data corda, il quale richiede pausare sopra un'Armonìa stabile, vale a dire, che sopravanzi la sua durata di tempo, almeno per un quarto di battuta dopo l'*arresto* del Cantante; e ciò a riguardo, che se il Cantante prolungasse più del dovere l'ultima sua corda, non abbia a contradire

con

con essa alla nuova Armonìa, che segue. Altrimenti poi si opera nel secondo Punto, che serve per la *ripresa* del Canto di essa Parte; mentre richiede questa un' Armonìa anticipata, che somministri al Cantante la intuonazione di quella data corda, che sopragiunge immediatamente doppo il valore della segnata Pausa; ed in tal guisa scrivendo, non vi sarà per questa parte inconveniente alcuno.

Il numero delle Parti, che danno la maggior perfezione alle *Fughe*, sono certamente le quattro, *Basso*, *Tenore*, *Contralto*, e *Soprano*. Ogn' una di queste Parti ha la sua propria, e particolar estensione di corde naturali, che unitamente poste in progressione, formano un moderato *Grave*, e giungono fino ad un moderato *Acuto*, che sufficiente si rende per eseguire qualunque fugato Componimento. Con questo voglio significare al novello Compositore, che sia cauto di non forzare verun Cantante in questi Componimenti su le corde artificiali, che si dicono di *Falsetto*; altrimenti non otterrà l'intento, ch'esso desidera, per la ragione, che le dette corde non possono aver mai quella robustezza, che hanno le naturali: oppure, come spesso accade, vengono trascurate dagli Esecutori, ed in tal caso si ode una *Fuga* snervata, e mancante di forza.

Doppo questa breve, ma opportuna digressione, dico, che destinato il Tuono, e ideato il Sentimento di Proposta, può questo tirarsi a ragion di *Fuga* con due, tre, quattro, e più Parti, se piace. L'ordine però, ossia distribuzione degli Attacchi, dipende assolutamente dalla qualità, e numero delle Parti, che devono eseguirla. E qui deve riflettersi, che il *Soprano* col *Tenore*, ed il *Contralto* col *Basso* si corrispondono in Ottava: onde se la *Fuga* vorrassi a due sole Parti, ogn'una di esse, non solo può accoppiarsi con qualunque delle altre tre; ma altresì con altra della stessa Chiave; come sarebbe due Soprani, due Contralti, ec.: basta solo, che uno proponga, e l'altro risponda all'ideato Sentimento. Sarà sempre meglio però l'accoppiamento di una Parte grave, e di una acuta; poichè in primo luogo, formano queste fra loro il desiato contrapposto; canteranno più commode; e finalmente vi sarà meno intrico per il Compositore nel formare le rispettive Melodìe.

Nella *Fuga* a tre Parti, due di esse certamente devono corrispondersi fra loro in Ottava, e l'altra isolata rimane. Dunque per distribuire col buon ordine gli attacchi, è necessario, che proponga il Sentimento una delle Parti corrispondenti, qualunque sia, o la grave, o l'acuta, e la Parte isolata sarà per la Risposta; dopo la quale subentrarà l'altra corrispondente con la replica della Proposta. Eseguiti i tre disegnati attacchi, resta in libertà del Compositore, se vuole, o nò, replicare colla Parte isolata quella medesima risposta nel Tuono subordinato della Quinta; e ciò basta per ora: il rimanente vien riserbato quando si tratterà delle Modulazioni.

Nella *Fuga* a quattro vi troviamo la più perfetta corrispondenza fra le Parti, cosicchè in qualunque maniera si vogliano disporre per gli Attacchi, andrà sempre ottimamente bene. E perciò scelta, che sia la Parte, che dovrà proporre l'ideato Sentimento, si procederà coll'ordine, che segue. Se propone il Soprano, o il Tenore, risponde il Contralto, o il Basso; e viceversa, se propone il Contralto, o il Basso, risponde o l'una, o l'altra delle due prime. Nella replica poi, che secondo l'ordine deve farsi, della Proposta, e Risposta, vi subentrano le altre due Parti, corrispondendo interamente collo stess'ordine a quanto dalle due prime fu eseguito e nella Proposta, e nella Risposta.

Tosto che sia eseguita vicendevolmente dalle quattro Parti la Proposta, e Risposta nel modo di sopra accennato, resta in arbitrio del Compositore il modulare su quelle date corde, di cui si dirà all'Articolo della Modulazione. Soltanto qui si avverte, che la *Fuga* vuole innalzarsi, e non decadere; e perciò sarà lecito di permutar l'ordine nelle Parti, ed appropriarsi la Proposta nel nuovo Tuono a quella data Voce, che sarà più comoda per sostener vivace il Sentimento.

Si deve avvertire nella *Fuga*, o altro Componimento, in cui si voglia barattar la Cantilena fra le quattro Parti, di schivare le due *quarte* di seguito fra le Parti medie, e acute; perchè rivoltandosi queste nel grave diventan due *quinte*. Deve anche schivarsi nei detti Componimenti la *quinta* radoppiata in una stessa armonìa: vale a dire, che nello stesso tempo non sia intuonata la stessa *quinta* da due Parti di Chiave diversa; acciocchè quando le Cantilene delle supposte Chiavi si devon eseguire dalla Parte del Basso, non abbondino gli accordi di *quarta*, e *sesta*, come porta la terza Armonìa, la quale non deve frequentarsi, per le ragioni addotte nell'Opera *Della Vera idea delle Musicali Numeriche Segnature*, Cap. III. pag. X. Ad evitar dunque la duplicazione della *quinta*, si può supplire con duplicar la *terza*, o la corda equisona della Fondamentale, come più accomoda.

## ARTICOLO II.

### *Della Modulazione.*

LA retta e sensata disposizione dei Tuoni, e delle Corde, che loro appartengono, formano la buona, e saggia *Modulazione*, allorchè venga eseguita con la più prudente disposizione.

Stabilita che sia la corda Tuonale per il Tuono maggiore, la sesta corda di questo sarà la Tuonale, o principale del Tuono minore. Le cor-

de

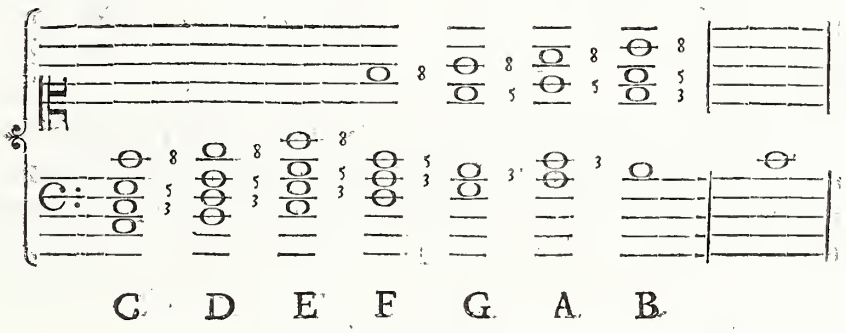
de poi, che all'uno, e all'altro appartengono, come ad essi subordinate, sono la *quarta*, e la *quinta*. Ora dunque tre sole avendone ciascuno in proprietà, numero in vero troppo ristretto, perciò unendosi vicendevolmente all'uno le corde dell'altro, di sei corde ciascheduno arricchito ne viene.

Codeste sei corde, che in ciascuno dei due Tuoni sono naturali, si distinguono però unite in un solo, in principali, ed in ausiliarie. Nel Tuono maggiore sono ausiliarie quelle del minore, e nel Tuono minore sono ausiliarie quelle del maggiore.

Stabilite in tal guisa le corde dei due Tuoni, passeremo a trattare della Modulazione di ciascheduno in particolare, essendo essi d'indole fra di loro assai diversa.

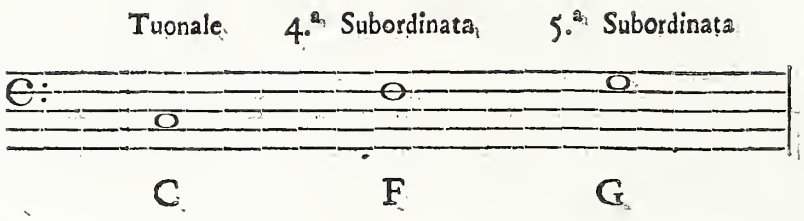
*Del Tuono Maggiore.*

La natural sede del Tuono maggiore, ossia l'Ottava di *Csolfaut*, è composta di sette diverse corde, che si estendono in sette diverse Ottave. Ciascuna di queste corde porta un accordo consonante, compresovi ancora quello per rappresentanza; come ad evidenza le dimostra la seguente Figura.

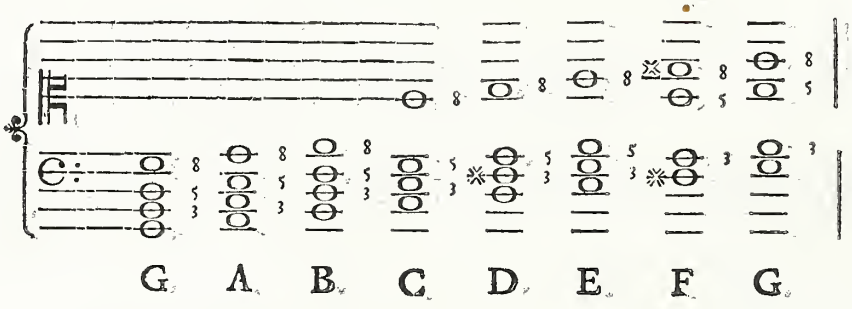



Questi sette Accordi, in varie guise, e regolarmente disposti, formano la *Modulazione* della prima, e principal corda del Tuono: avvertendosi, che in eguaglianza, e nel loro stato naturale, debbono considerarsi la *seconda*, *terza*, *quarta*, *quinta*, *sesta*, *e settima corda*, finchè persiste la *Modulazione* della corda prima.

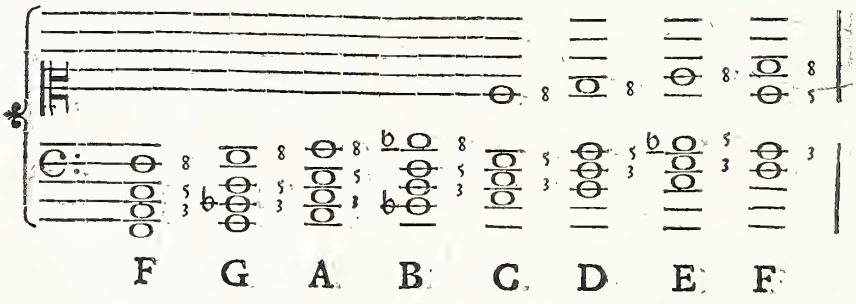
Per modulare poi da corda a corda, per venire al nostro caso della Modulazione di Tuono a Tuono nelle *Fughe*, diremo; che per ben modulare convien portarsi ad alcuna delle corde sopraccennate, e subordinate al Tuono maggiore di C, che sieno della stessa specie; vale a dire, che abbiano naturalmente la terza maggiore, come sono la quarta, e la quinta; ed eccole in Figura;




e sono queste le proprie, e principali corde del Tuono maggiore. La quinta però, come più suggerita dalla Fondamentale, dev'esser la prima a modularsi, e questa da C a G si maneggia qual trasporto di C in figura di Diesis. Eccolo.



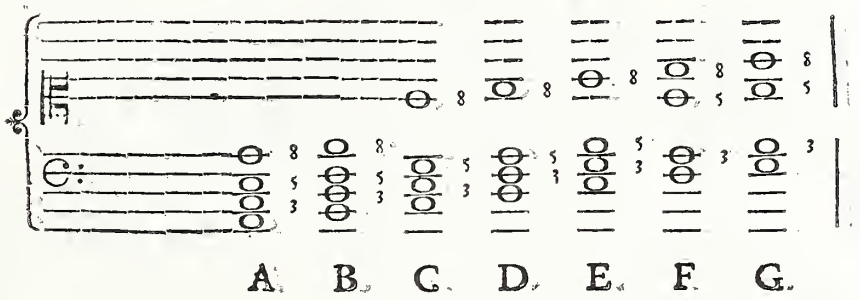

Compiuto che sia il Sentimento in questo primo trasporto, si ritorna al principale, che sarà sempre il C, su cui le altre due parti devono ripetere per l'intero quanto fu eseguito dalle due prime. Oppure terminato dalla terza Parte quello, che propose la prima, dalla quarta Parte si può modulare nella seconda corda subordinata di F, la quale si maneggia qual trasporto di C in figura di b. molle, ed eccola.



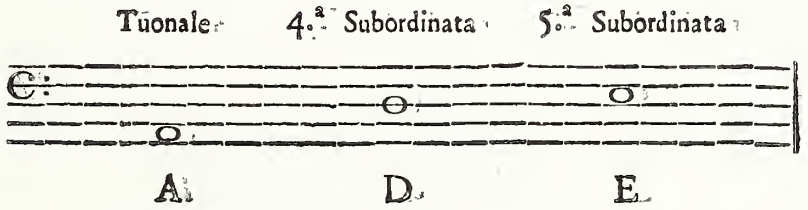

Questa è l'ordinaria disposizione de' Tuoni, per dirigere una lodevole, e sensata Modulazione.

*Del Tuono minore.*

La sede naturale del Tuono minore, ossia la Ottava di Alamire, anch' essa è composta di sette corde diverse, portanti ancor esse un accordo consonante; ed eccone la stessa Figura.

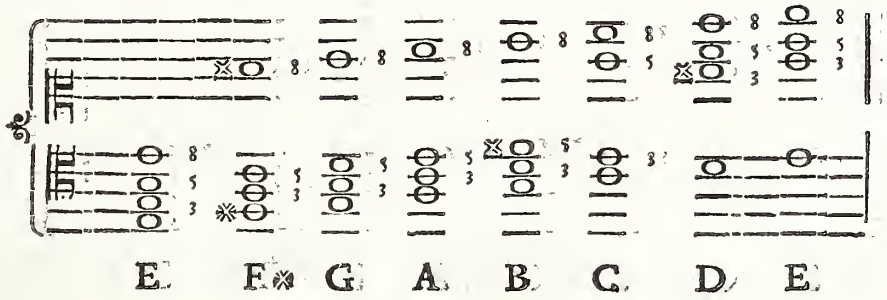



Quanto fu detto doppo la stessa Figura delle corde spettanti al Tuono maggiore, il tutto conviene ancora riguardo a questa del Tuono minore; onde qui basta indicare le sole corde a questo subordinate, come seguono:



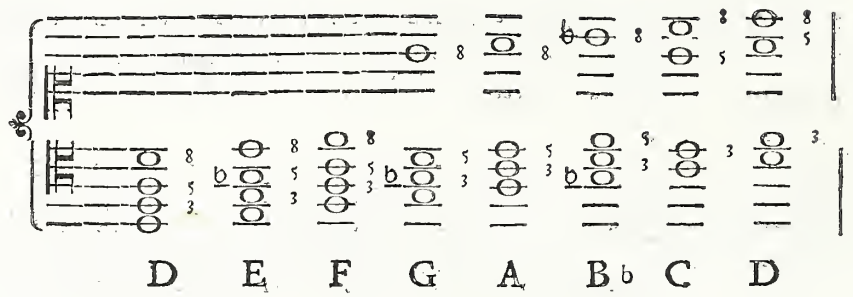

che sono le corde proprie, e principali del Tuono minore.

Passando dunque da A ad E, come sua quinta, questa si maneggia qua l trasporto di A in figura di Diesis: eccolo.




Pas-

Passando poi da A, a D, sua quarta, si dirige questa qual trasporto di A in figura di b. molle. Eccolo.




Stabilite dunque le sei Ottave, e con esse amplificata la necessaria *Modulazione*; fa ora duopo distinguere Componimento da Componimento, e Modulazione da Modulazione. Perciò dico, che due generi di Componimenti vi sono, uno *libero*, e l'altro *legato*. Il Componimento *libero* può chiamarsi quello, che nel progresso della sua Modulazione abbraccia, se si vuole, qualunque corda delle sei Ottave, unitamente alla rispettiva Armonìa senz'alcuna ristrettezza. Il Componimento *legato* è quello delle *Fughe*, le quali benchè arricchite vadano delle sei medesime Ottave, libertà non hanno di usare altre corde fuor di quelle, che alle Proposte, e Risposte convengono; ed eccole ristrette in quel dato numero di Basi, e non più.

Dico inoltre, che se la Modulazione si rende necessaria in qualunque Componimento, maggiormente tale deve considerarsi nelle *Fughe*, che mancipate trovansi nella maniera già descritta. Osservo però, che per quanto i Moderni Compositori, sì nella Chiesa, che nel Teatro, siensi distaccati affatto da quanto praticarono gli Antichi; come sarebbe, nel *Brio*, nella *Fantasia*, nella *Condotta*, nell'*Istrumentare*, nelle *Modulazioni*, nei *piani*, e *forti*; ed in altre cose plausibili, che formano la necessaria varietà; tuttavia nel genere di *Fughe* si ode, quasi communemente, lo stesso metodo, ch'essi usavano, ed in ispecie su la bramata varietà de'tuoni, che *Modulazione* vien detta.

In fatti, benchè la *Fuga*, di qualunque specie ella sia, conservando sempre la stessa Cantilena, per non tediare il Sensorio, altra risorsa non abbia, se non che la variazione dell'Armonìa, la quale consiste nell'ordine della circolazion de'Tuoni; ciò non ostante per le *Fughe* si trova ancora ristretta la circolazione ai soli due Tuoni simili al principale; almeno così trovo nel maggior numero delle *Fughe* del Vallotti, e de'più rigorosi osservatori dell'unità nelle *Fughe*.

A R-

## ARTICOLO III.

*Della Conclusione.*

Doppo la circolazione della Proposta, e Risposta ne'diversi Tuoni, per finir la *Fuga* si suole serrar le Parti fra loro con sentimeuti di Canto simili, quanto si può, alla Proposta, e Risposta: ciò, che chiamasi stringer la *Fuga*. Quindi con alcune Note sopra un Pedale si dà termine a tutto.

Il Vallotti adopera questo metodo anch' egli, eccettuati però i casi piuttosto frequenti, ne' quali stringe la *Fuga* sin dapprincipio: vuol dire, ne' quali abbia fatto entrare la Risposta, non terminata ancora la Proposta. Allora suole in fine della *Fuga* prolungare per alquante battute il Pedale, e sopra di esso lavora una ben condotta Conclusione.

# SAGGJ

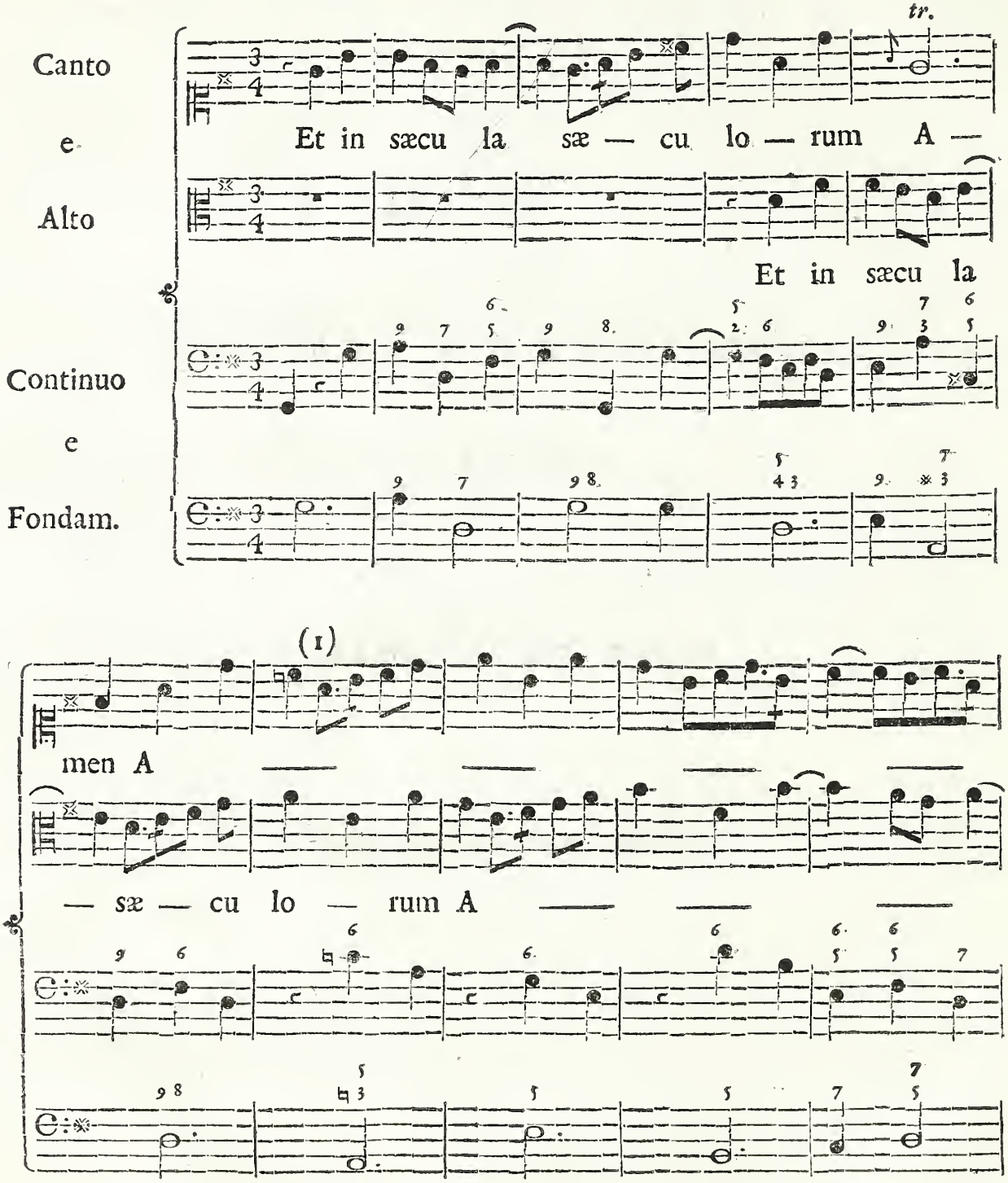
DI FUGHE REALI A DUE, E A TRE VOCI

*DEL*

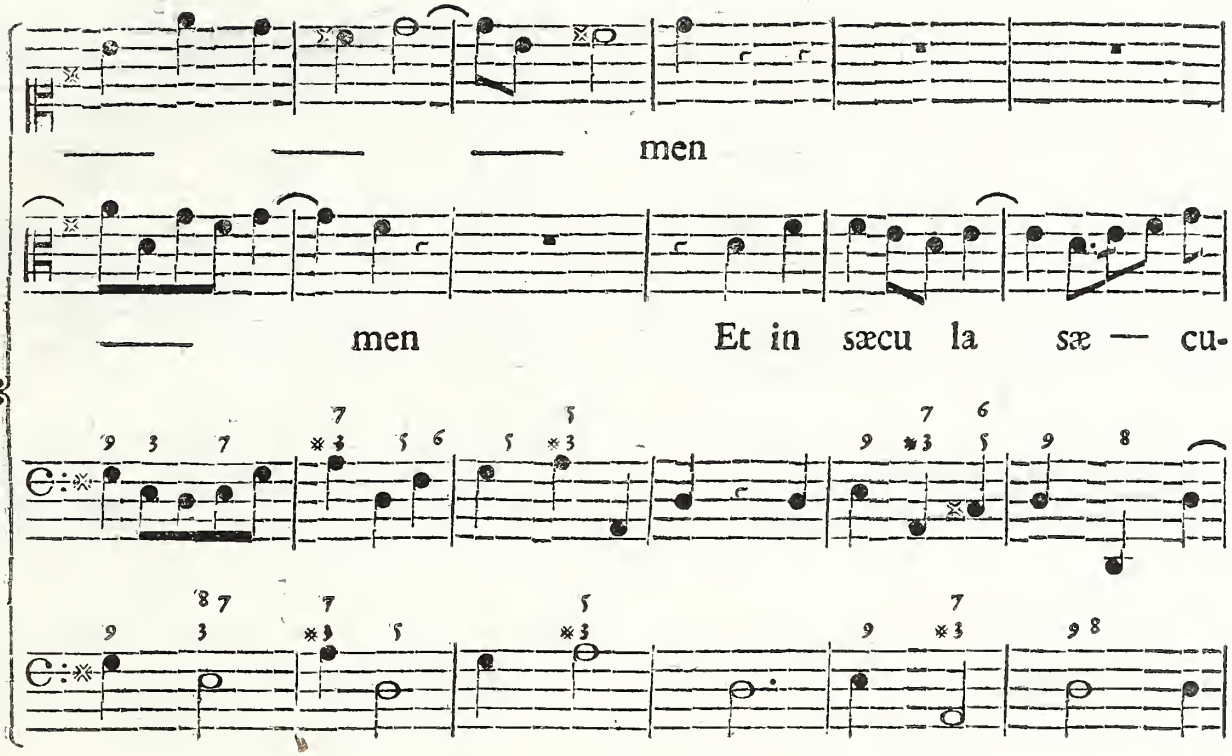
## P. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI

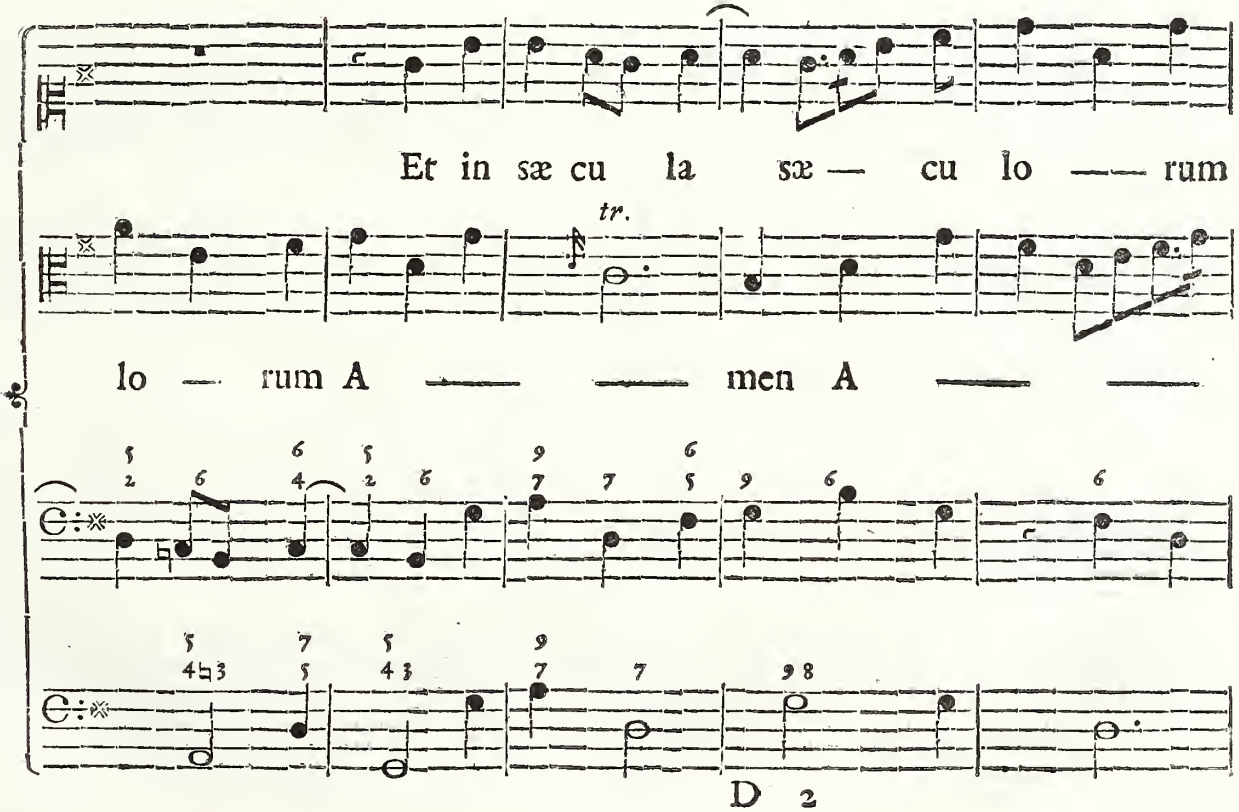
MINOR CONVENTUALE.

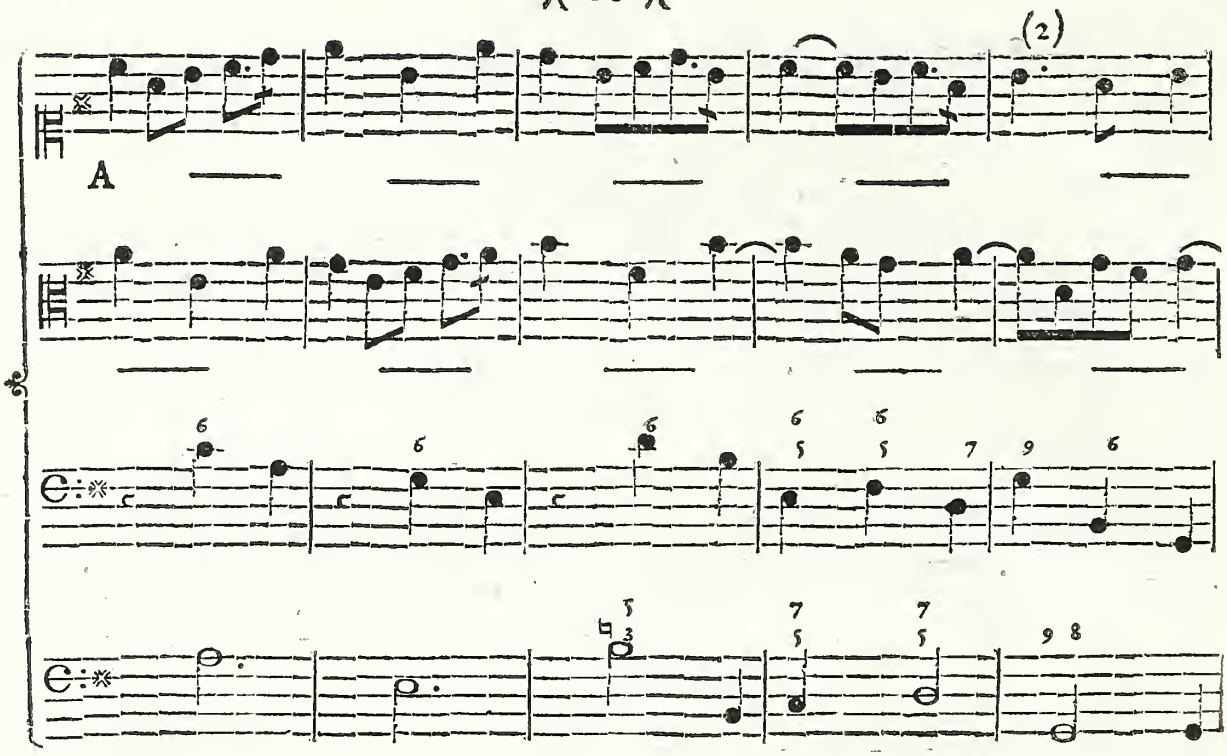
## *Nel Laudate pueri a due in G. terza maggiore.*

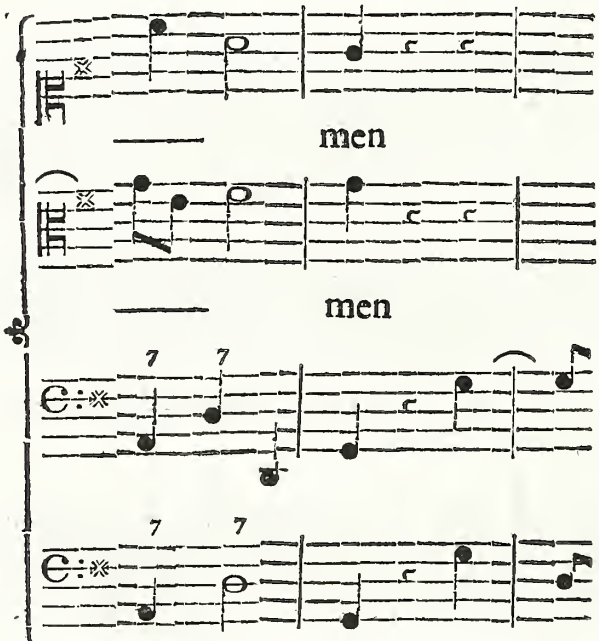



(1) *Deve qui osservarsi, che con le ultime battute della Proposta, e Risposta, và formando l'Autore i suoi eleganti Divertimenti.*


men
men
Et in sæcu la sæ — cu-


Et in sæ cu la sæ — cu lo — rum
tr.
lo — rum A — men A —

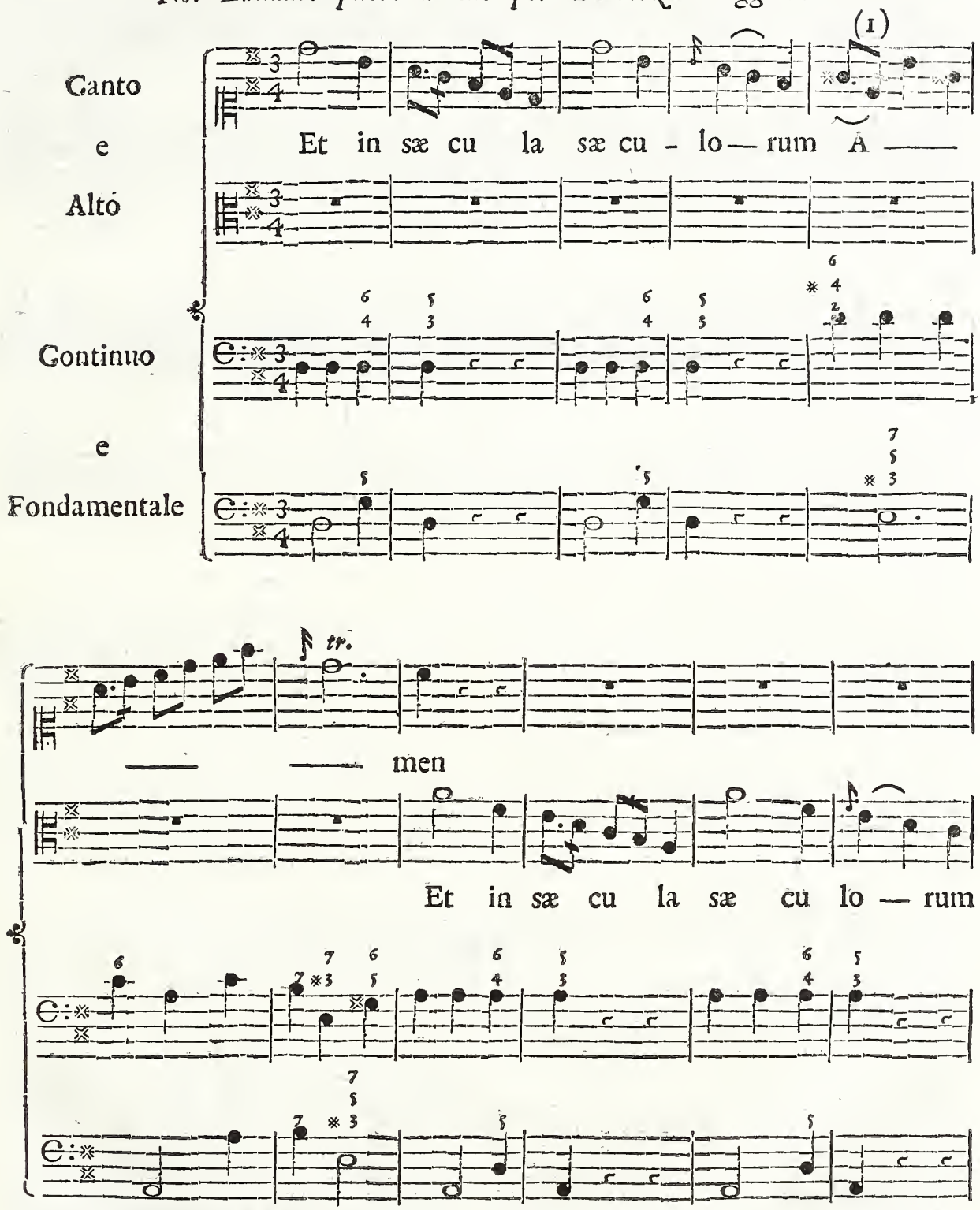


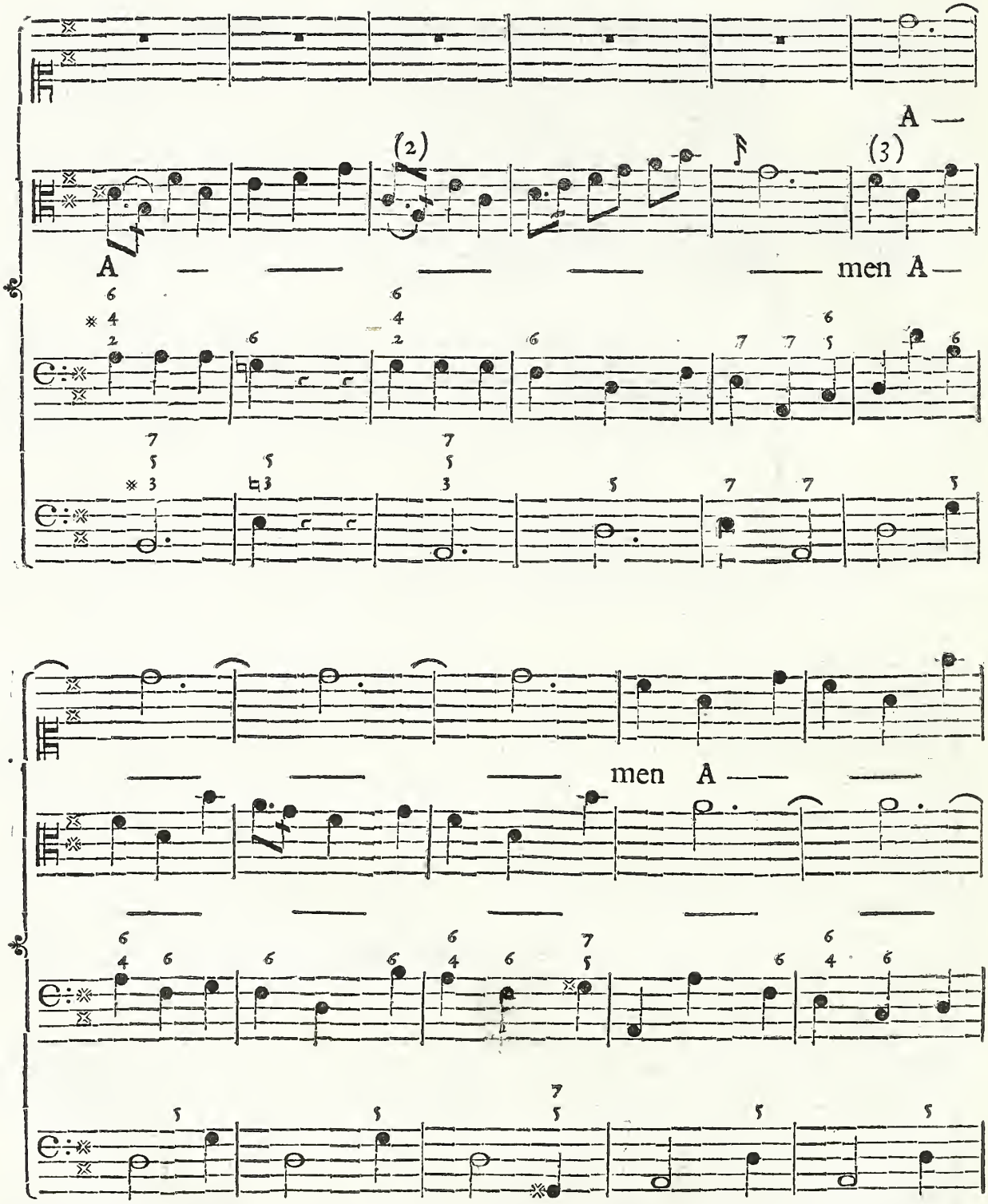

(2) *Per dare il dovuto respiro alle Parti Cantanti, v' introduce qui la proposta della principal Corda* G *con il Violino Secondo, che nello stesso tempo modula sù la quarta Corda* C, *cui risponde il primo Violino, rimanendo però nell' Armonìa della stessa Corda* C; *sù cui attacca il Contralto modulando alla prima Corda* G, *ove le due Parti danno principio allo stringimento della Proposta, e Risposta; e con poche battute di Divertimento danno termine alla Fuga.*

*Nel*

*Nel Laudate pueri a due per D. terza maggiore.*

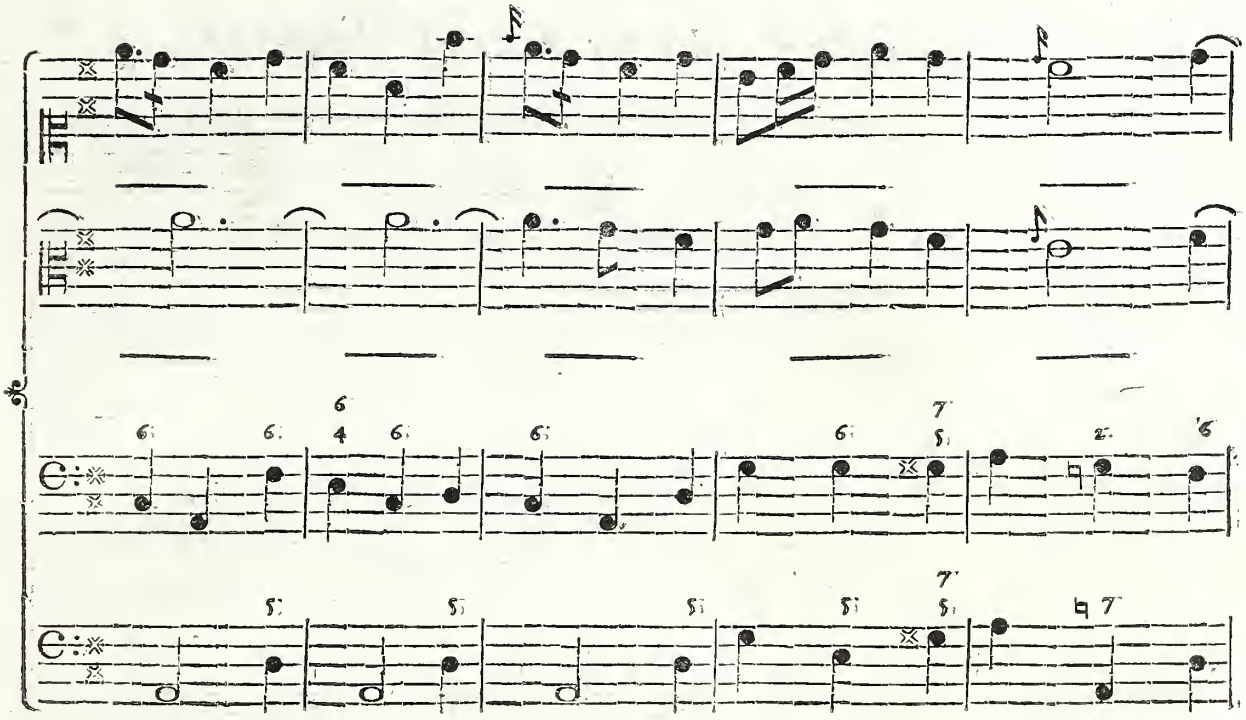



(1) *Si osservi il modo elegante di condurre la Cantilena sù la quinta Corda, come richiedono i reali sentimenti.*

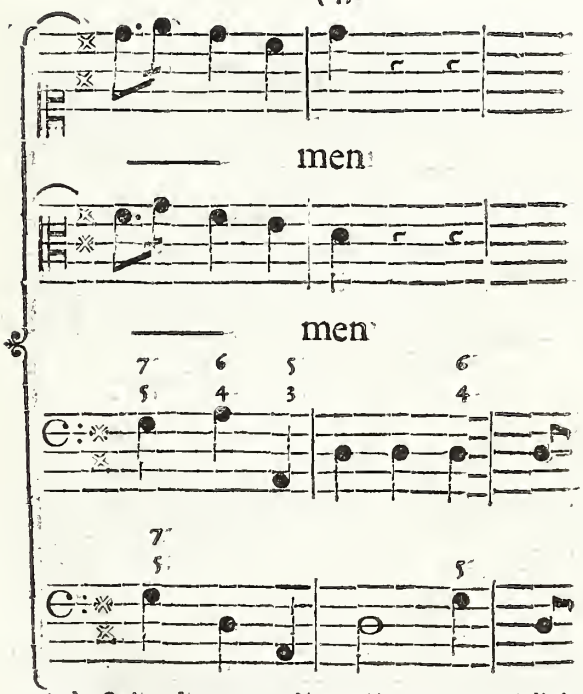



(2) *Si ode poi maggior eleganza in questa Risposta, nella quale per necessità vien costretto l'Autore a radoppiare lo stesso Passo per riportarsi al Tuono principale.*

(3) *Riesce anche grato il suo Divertimento, perchè analogo alle Armonie della Proposta, e Risposta.*

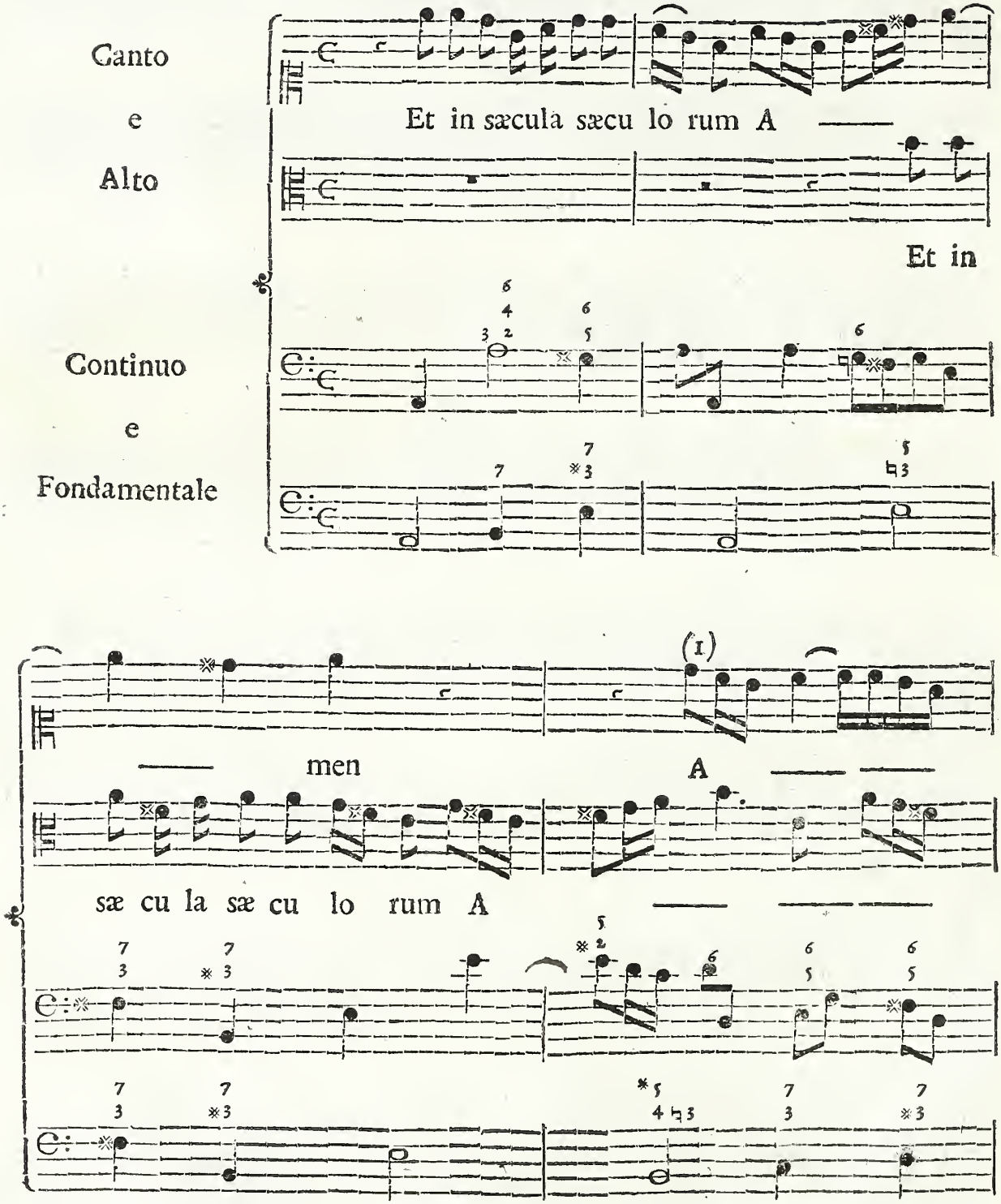


(4)




(4) *Qui subentrano alternativamente i Violini con lo stesso sentimento, e modulano poi alla quarta G, sù cui fà la presa il Contralto. Questa modulazione si rende al presente caso necessaria, per la ragione che il sentimento si estende per una intera Ottava; e questa estensione richiede riflesso di modulare sù quelle corde, che siano comode alle Voci, che devono eseguirla.*

## *Nel Confitebor a due per* A. *terza minore.*




(1) *Ecco il Divertimento ricavato dal finale della Proposta, e Risposta combinato fra le due Parti in una perfetta imitazione.*

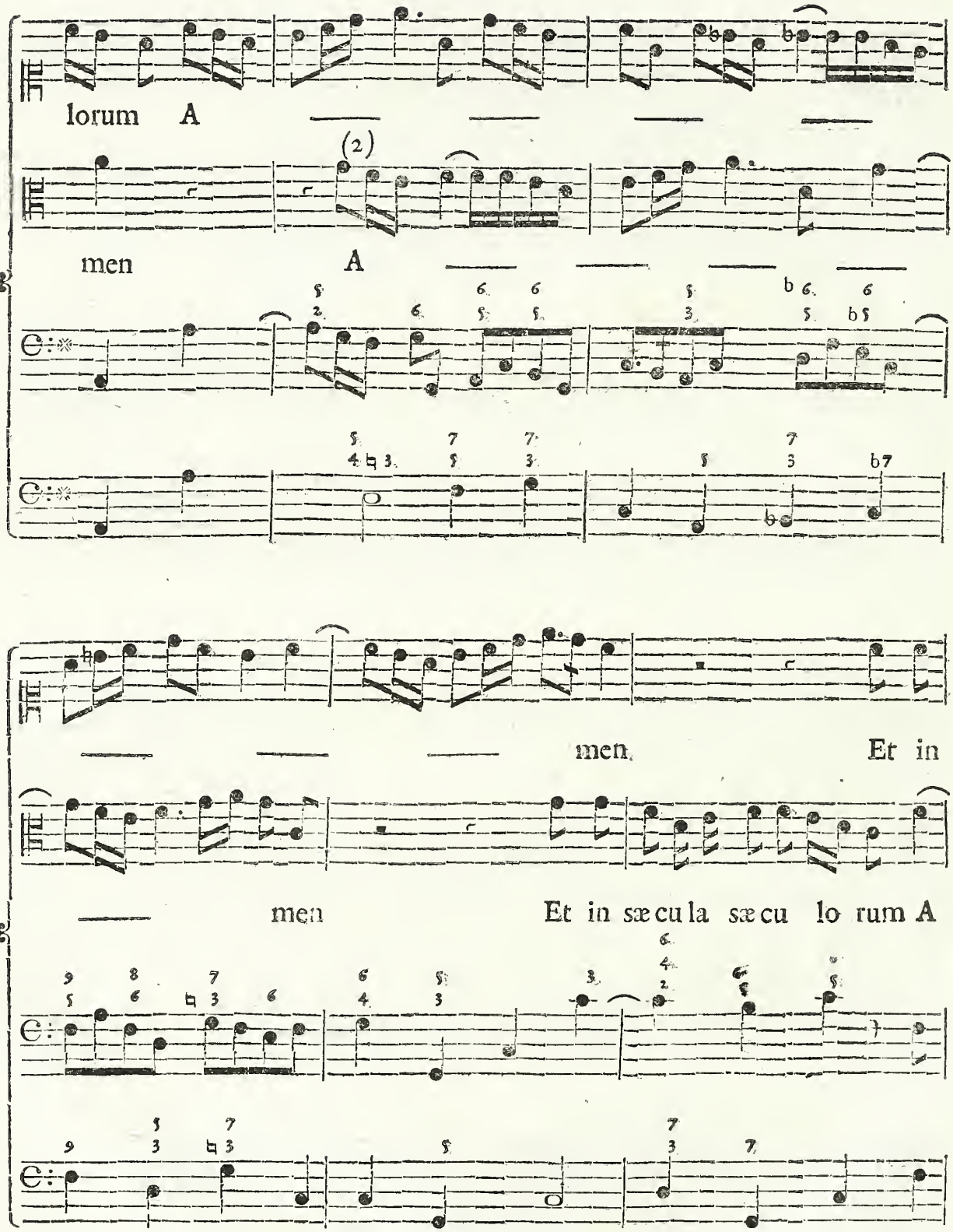
men

men

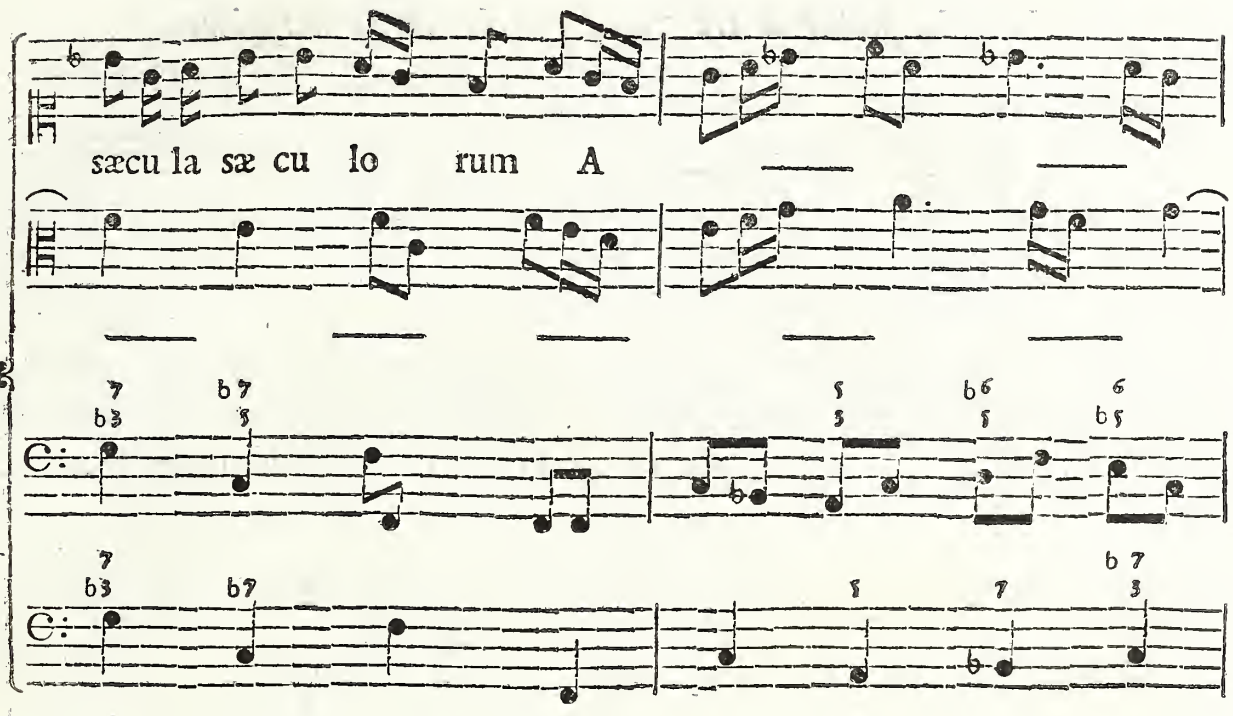
Et in sæ cu la sæ cu-

Et in sæ cu la sæ cu lorum A

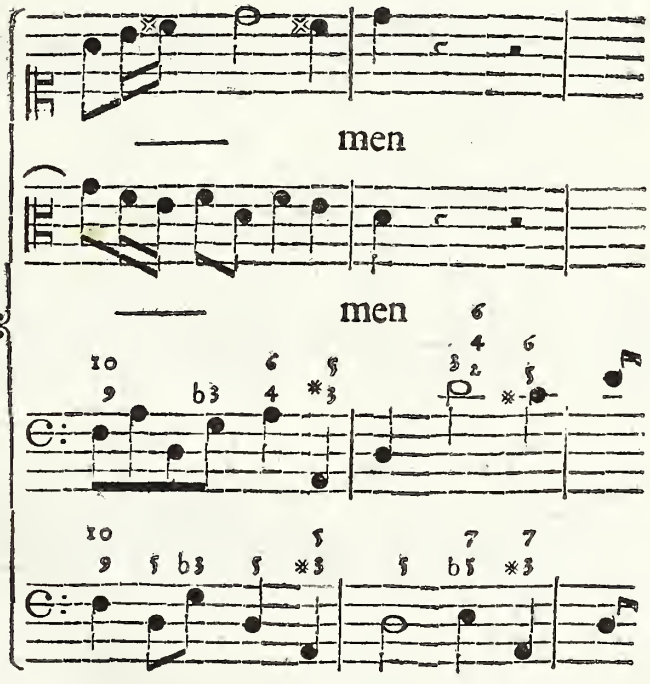
E




(2) *Mantiene lo stesso Divertimento, ma questo rivoltato; perchè quanto fù eseguito nell'altro dal Soprano, vien' eseguito qui dal Contralto, e viceversa.*

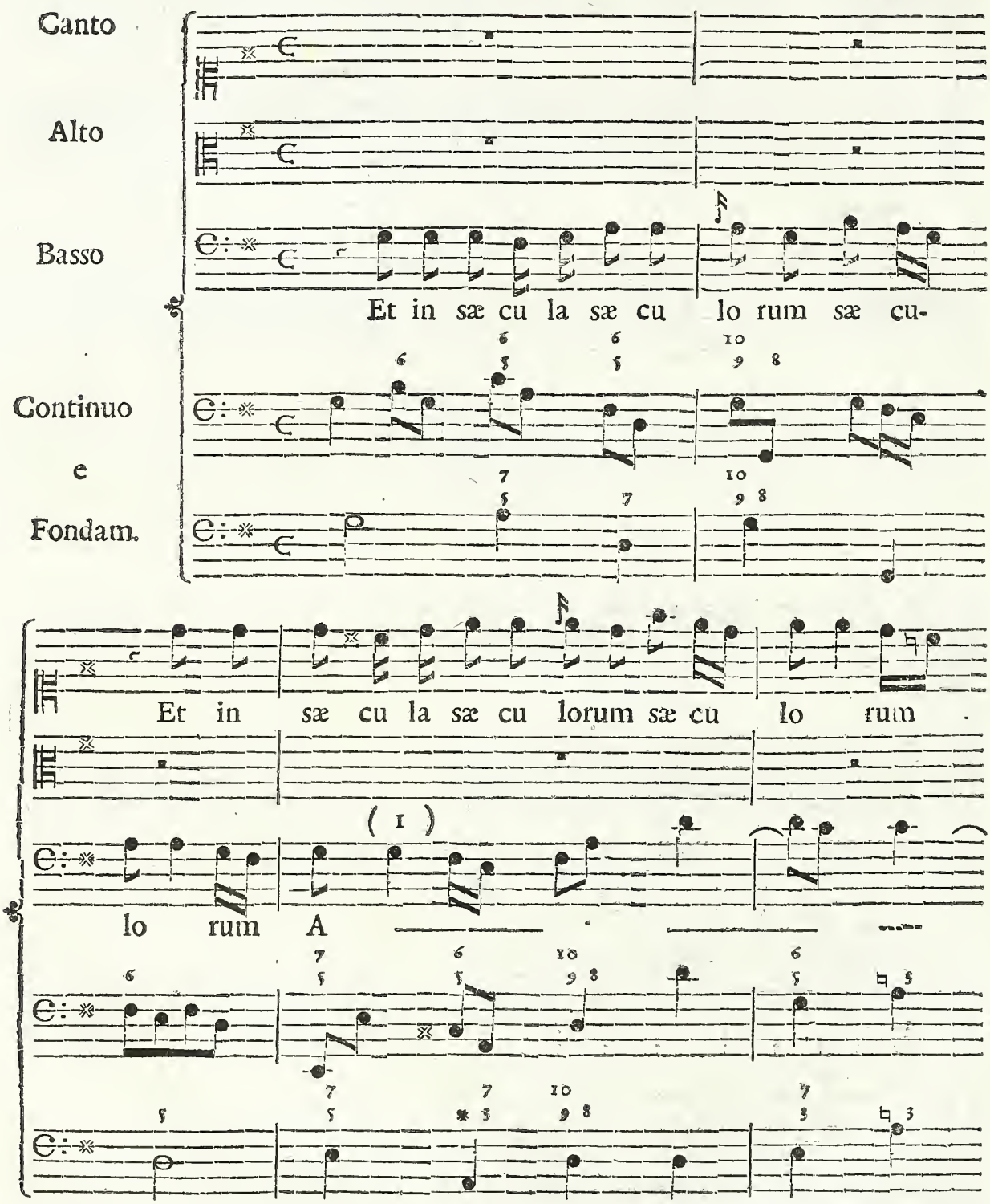



(3)

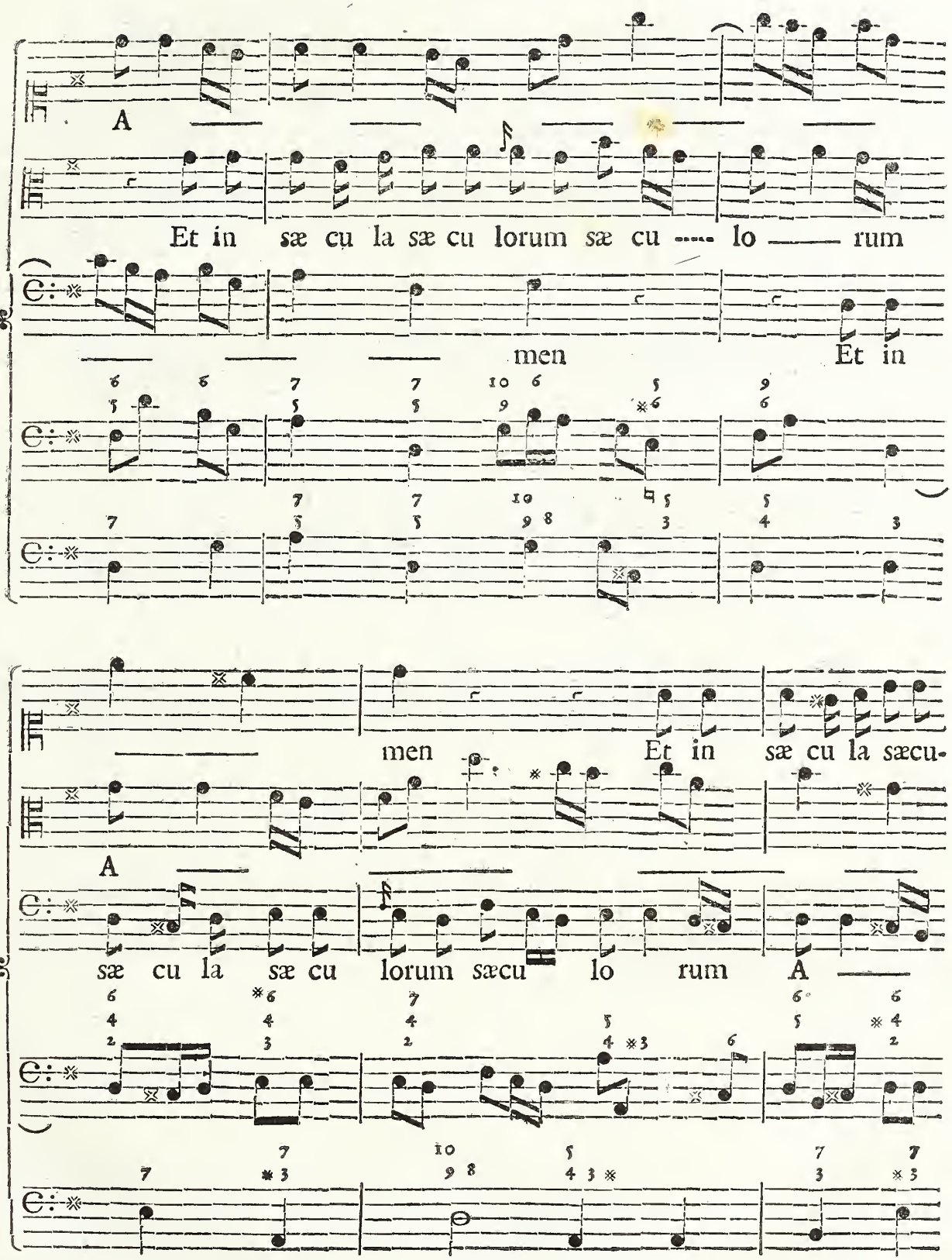


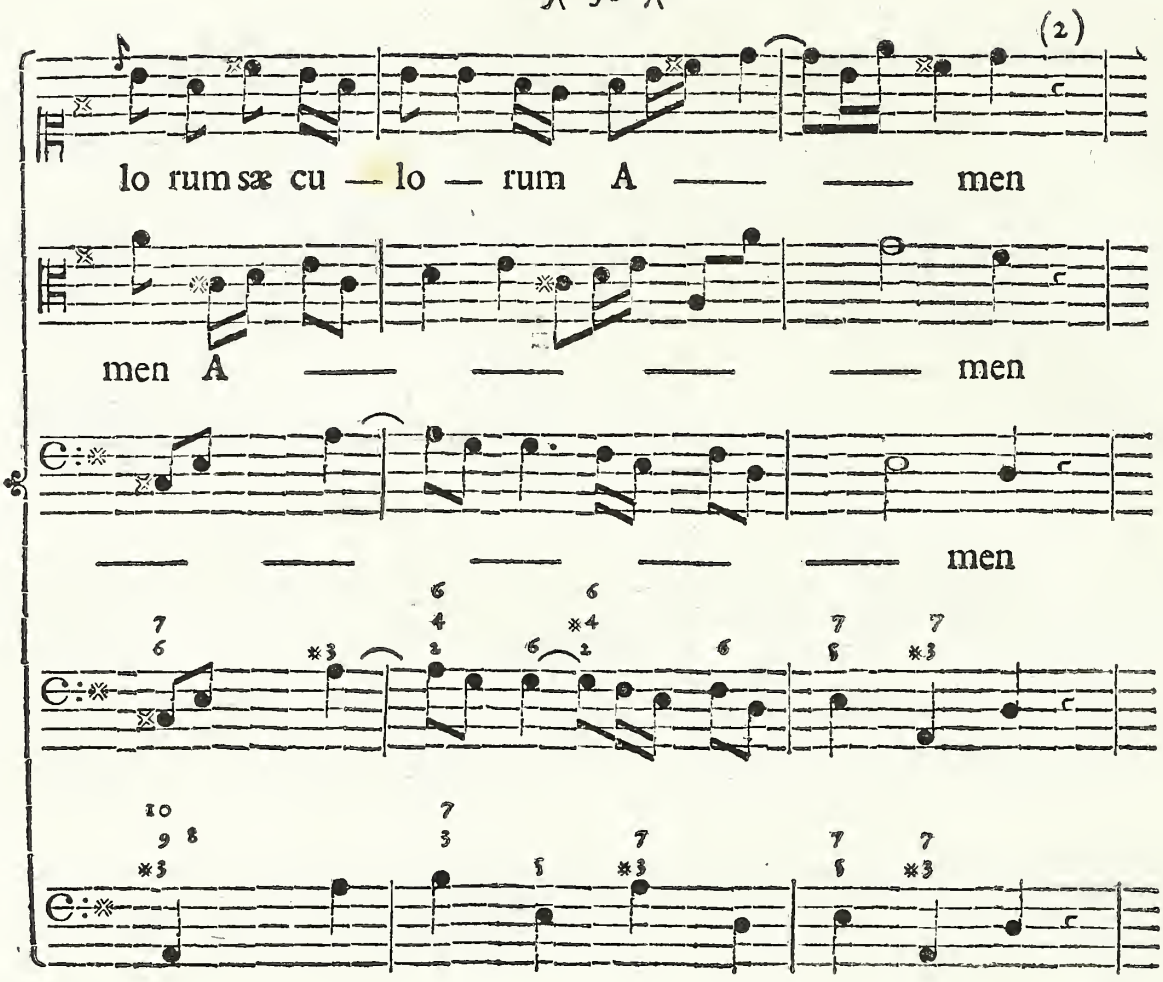

(3) *Subentrano qui li Violini collo stesso ordine tenuto dalle Parti Cantanti; le quali frattanto prendono il necessario respiro.*

*Nel Confitebor a tre voci, per G. terza maggiore.*




(1) *Qui ha il suo principio la* Cantilena, *che si dice a* piacere, *la quale collocata o nella Parte grave, o media, o acuta, costantemente sarà sempre la stessa.*


A
Et in sæ cu la sæ cu lorum sæ cu ----- lo ——— rum
men
Et in
men
Et in sæ cu la sæcu-
A
sæ cu la sæ cu lorum sæcu lo rum A

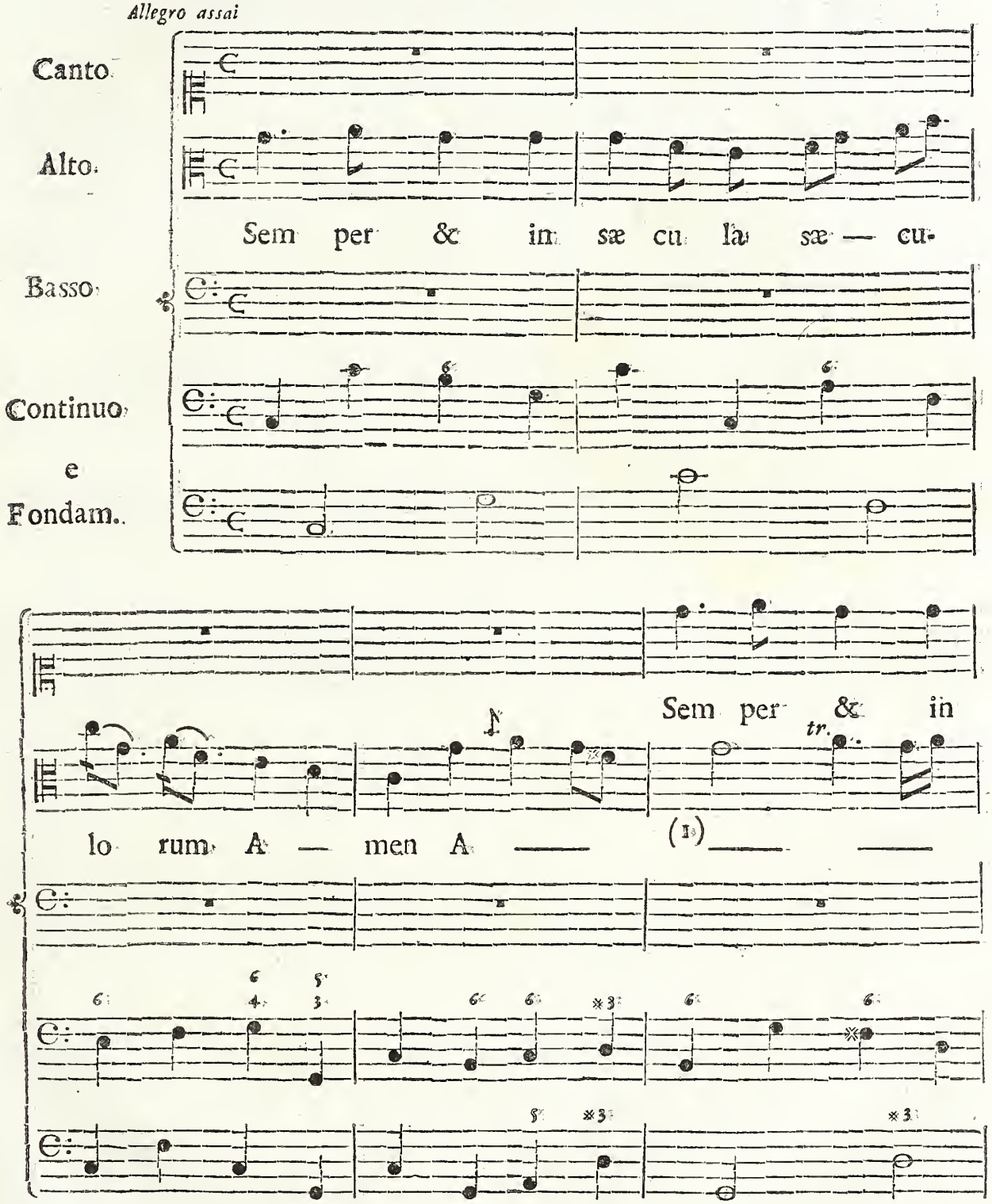



(2) *Subentrano qui li Violini, che collo stess' ordine tenuto dalle Partì cantanti vicendevolmente propongono, e rispondono sù le Corde di* D, *e di* A *nel mentre che i cantanti prendono il dovuto respiro, e dipoi nello stesso* D *il Contralto propone, ed ecco in Campo lo scambievole baratto delle Parti; riducendosi poi allo stringimento, e fan termine.*

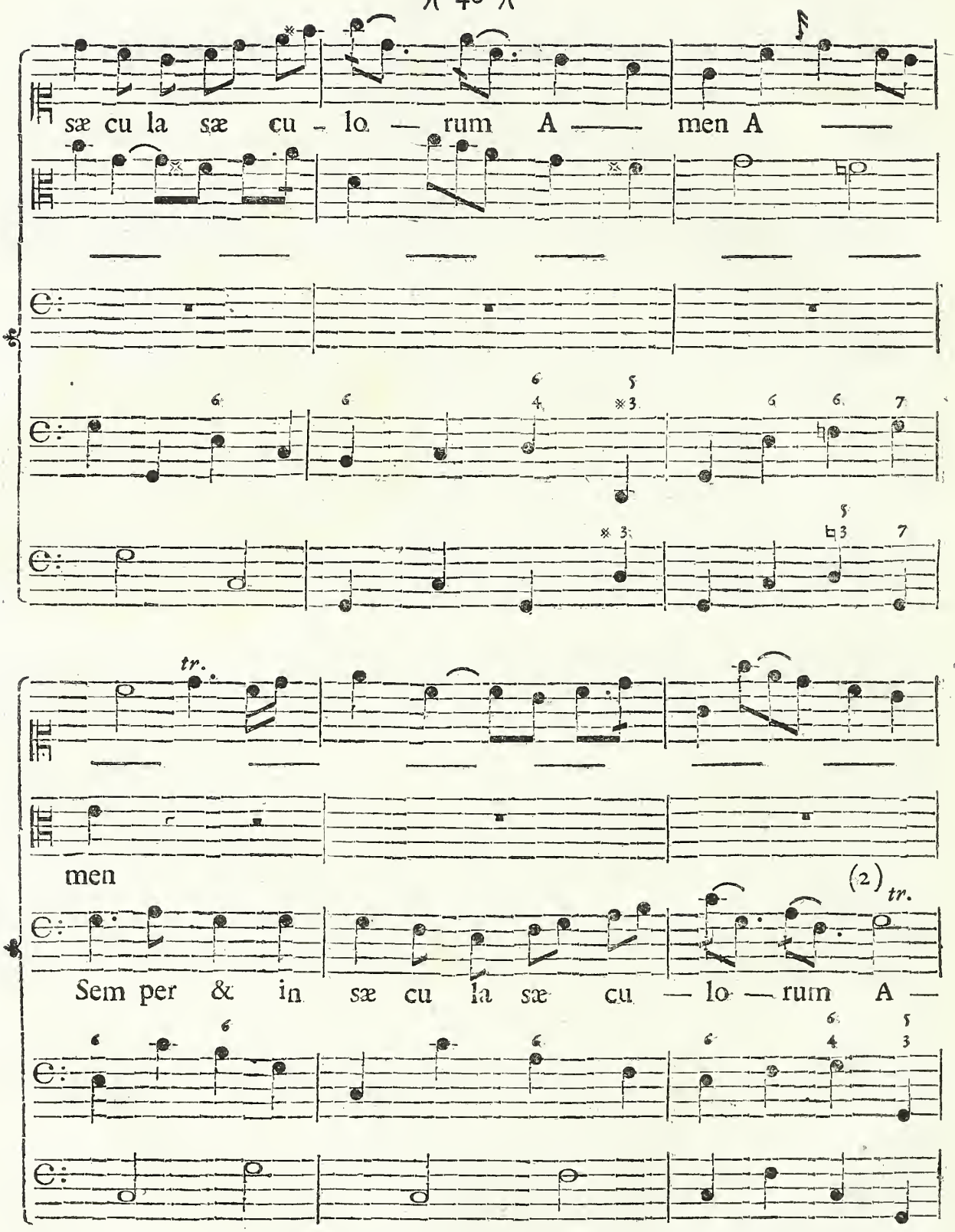
*Nel*

## *Nel Laudate pueri a tre voci, per C. terza maggiore.*

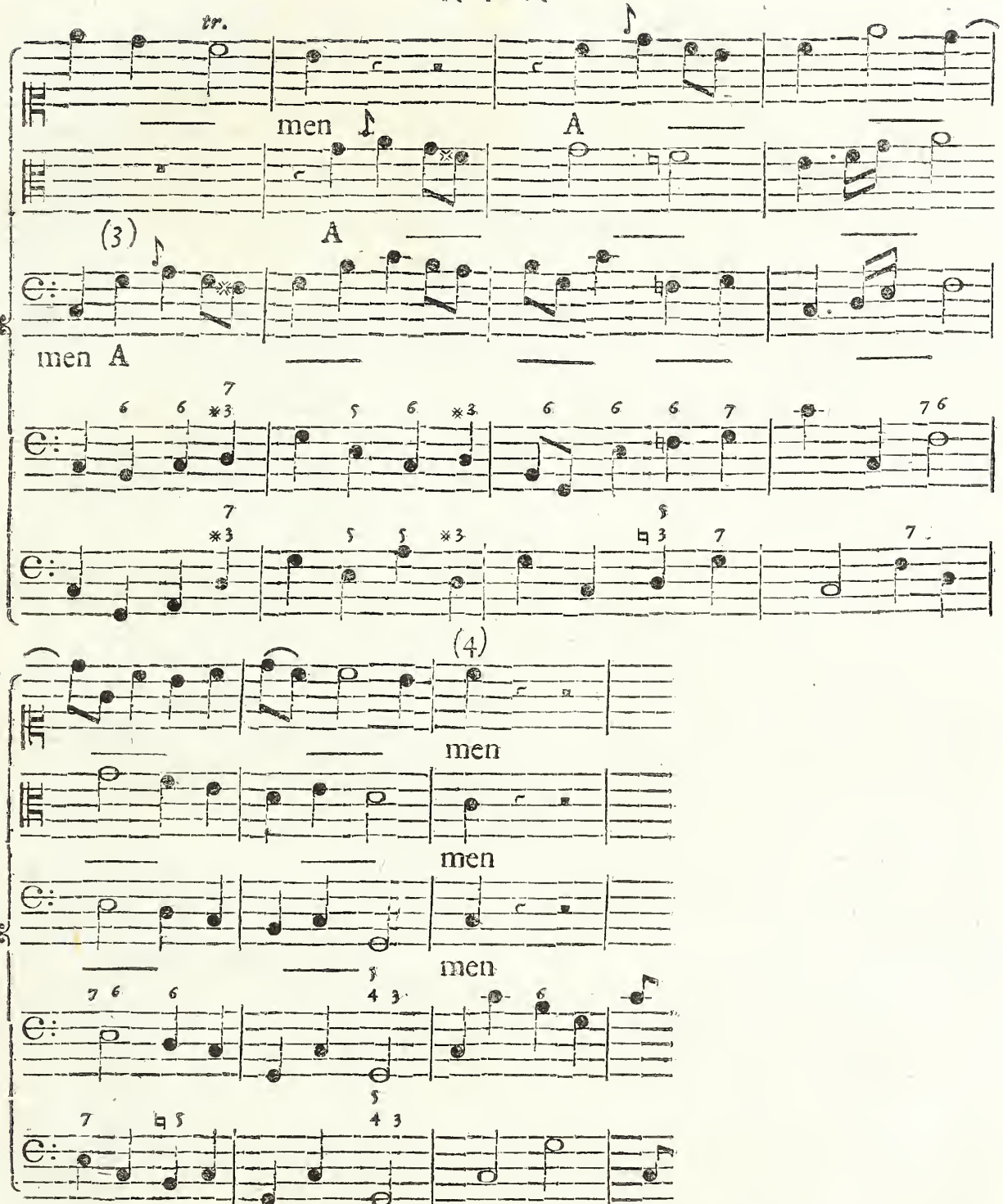
*Allegro assai*




(1) *Qui incomincia la* Cantilena a piacere, *la quale nel mentre che il Basso eseguisce la Proposta, che fù eseguita prima dal Contralto, vien' esattamente replicata dal Soprano.*



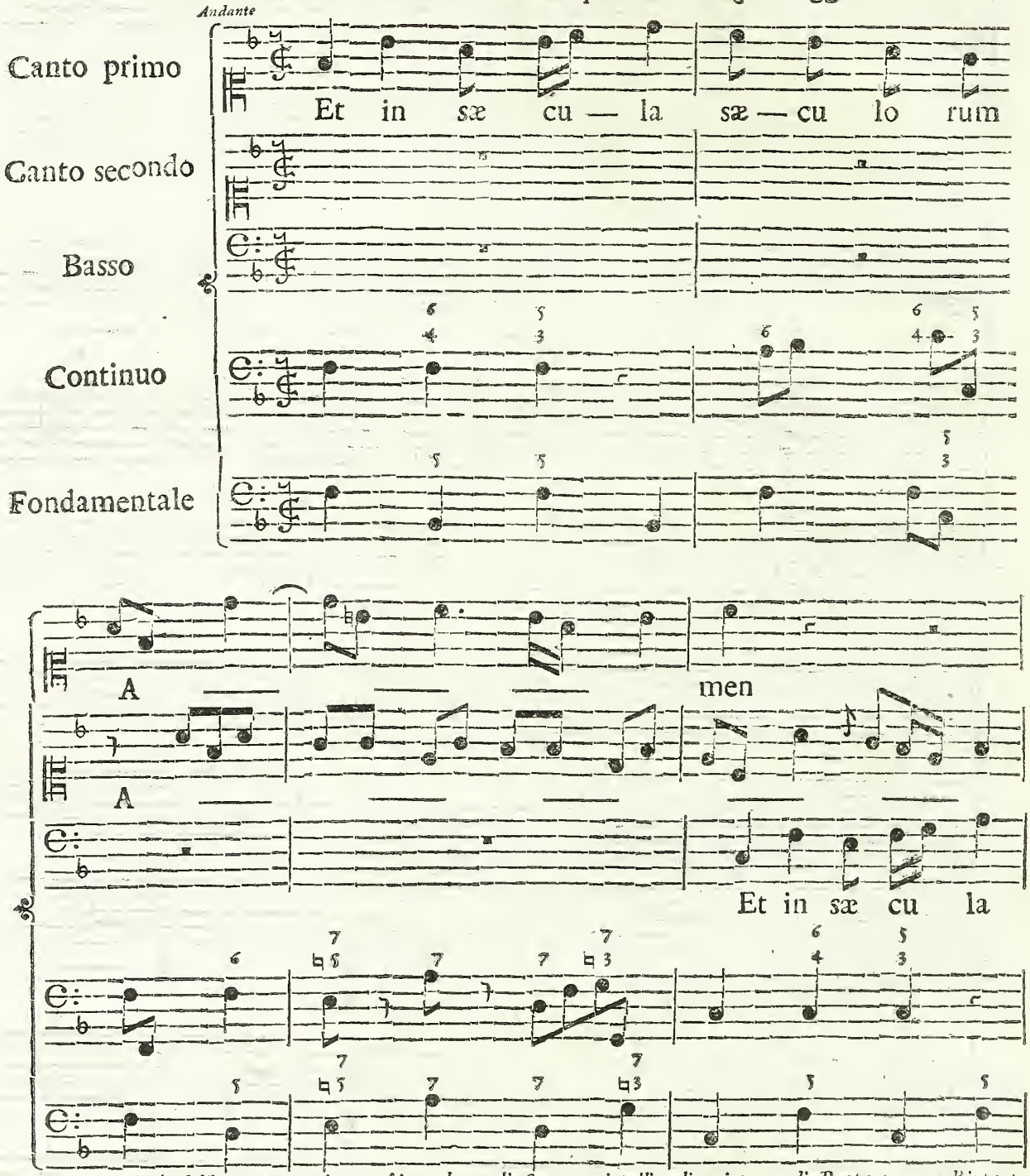

(2) *Qui l' autore, movendo nella Cadenza di salto il Basso, mentre nella Cadenza corrispondente dalle altre*



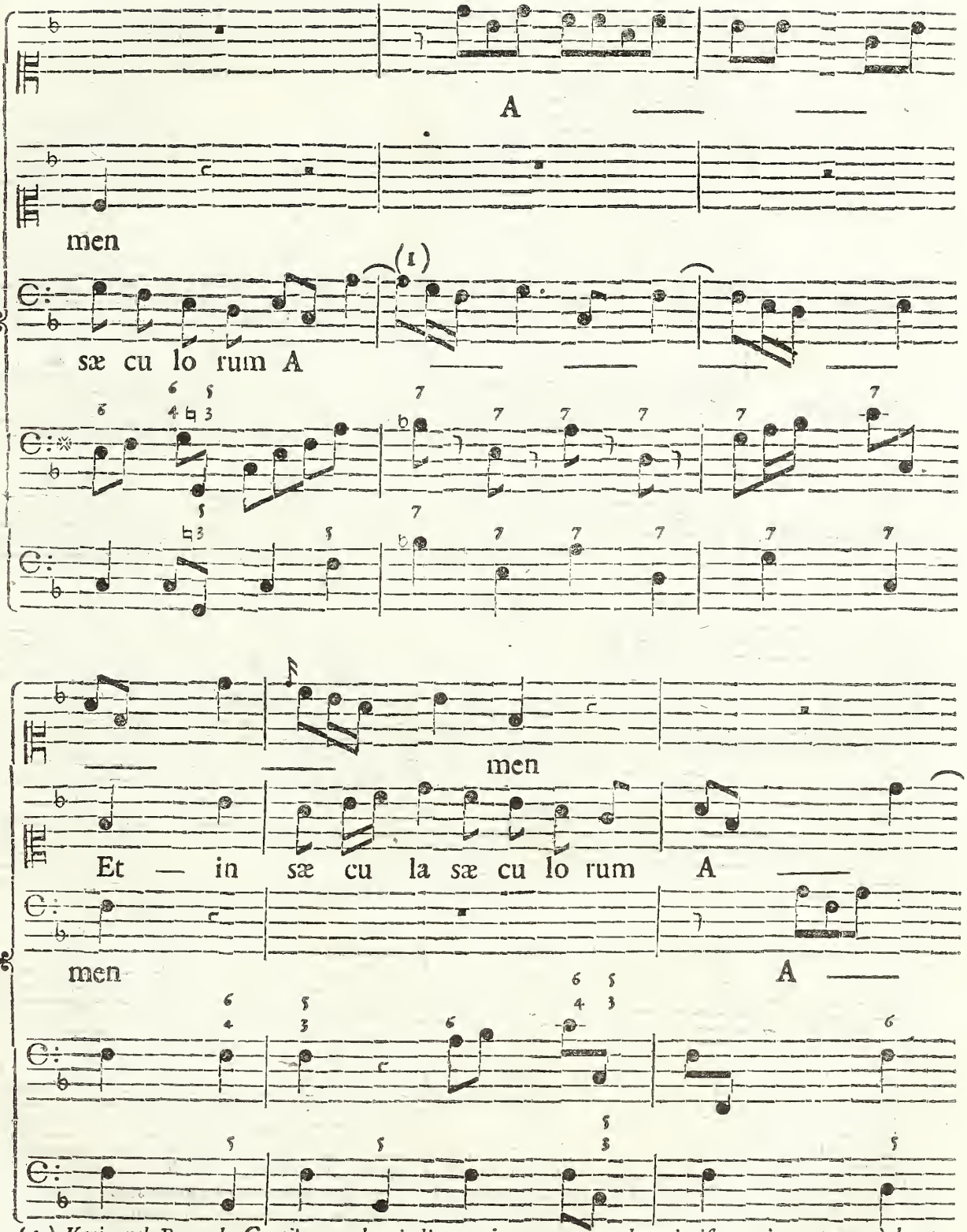

altre due Parti queste si muovono di grado, hà ottimante conservato il carattere proprio del Canto nel Basso. Così riesce assai bene, che il Soprano nella seguente battuta (3) coll' equisone corde, che dovea adoperare il Basso nella sua Cadenza, formi armonìa allo stesso Basso nell' istante che questo modula alla quinta G con la Codetta, come fece il Contralto. Quindi si vede introdotto nelle tre Parti colla stessa Codetta un grazioso, e ben lavorato intreccio, che modulando alla Corda principale stabilisce riposo alle Parti Cantanti.

(4) Debbo poi avertire, che questa Fuga non ebbe fin' ora altro accompagnamento, che il solo Organo:

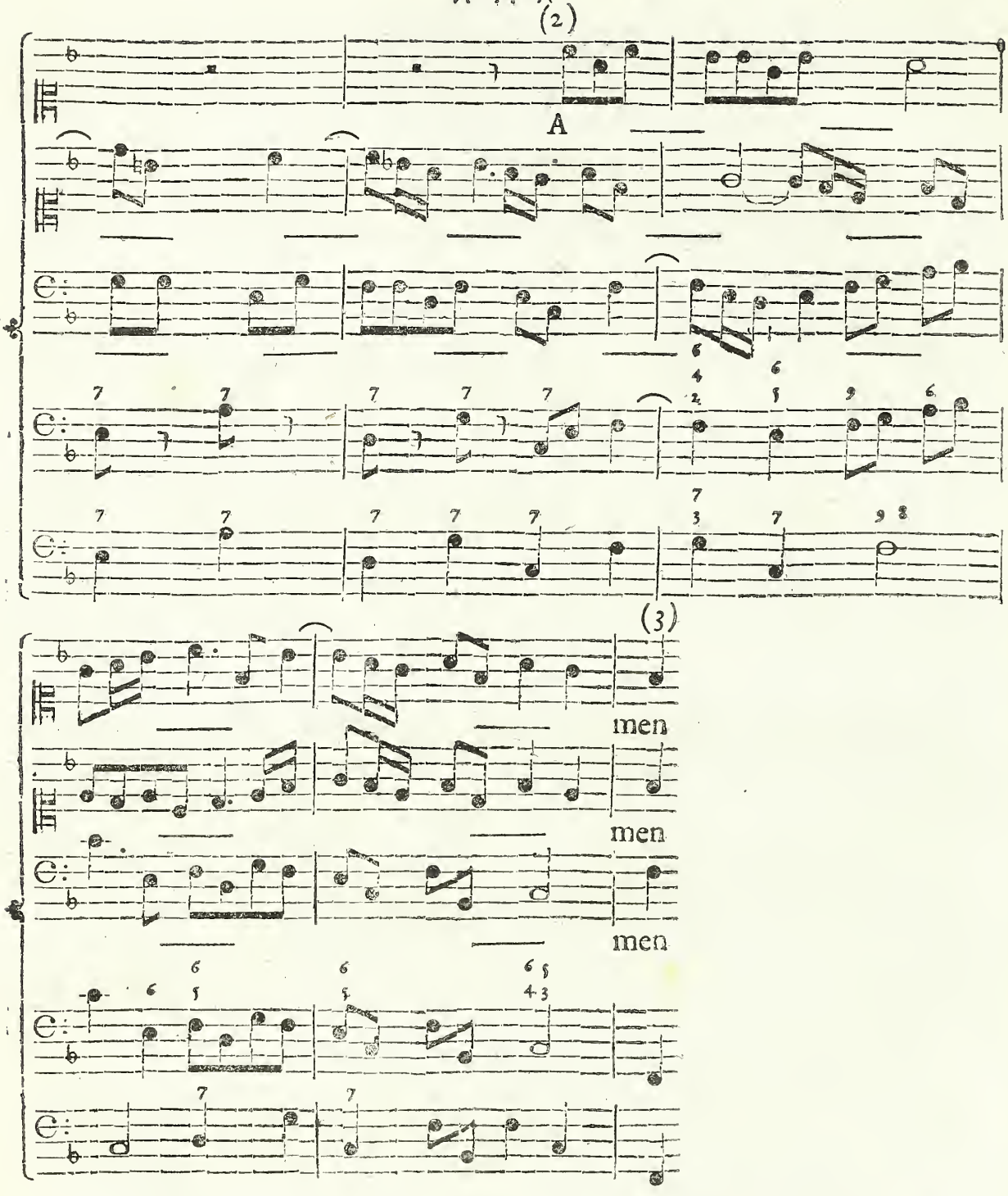
## *Nel Nisi Dominus a tre Voci per F. terza maggiore.*




*nell' istante però dell' accennato riposo v'introduce gli Strumenti coll'ordine istesso di Proposta, e Risposta già osservato nelle sole Parti del Contralto, e Soprano; e coll'intrecciato lavoro della solita* Codetta *vanno a stabilire il Tuono sù la Corda relativa di* A, *ove introduce immediatamente l'attacco di Proposta con il Contralto, e gli Strumenti prosieguono fin' al terminar della Fuga. Eseguiti poi li tre attacchi nei Tuoni relativi, col solito giuoco della* Codetta *si riporta nel Tuono principale* C, *ove a grado a grado và stringendo il Soggetto, e dà fine.*




(1) *Varia nel Basso la* Cantilena, *che si dice* a piacere; *ma se ben si riflette, in sostanza è la stessa, poichè altro cambiamento non v' è se non quello di condurre ciò, che salta, e viceversa fà di salto ciò, che fù condotto.*




(2) *Per dare il dovuto riposo alle Parti Cantanti, le unisce con un finto attacco del Contrasoggetto, e forma così una specie di Finaletto, che analogo si rende a quanto fù eseguito.*

(3) *Subentra qui il Violino secondo colla Proposta eseguita già dal primo Soprano nella Corda* F, *e vi risponde alla quinta sopra il primo Violino, che unitamente poi nel Contrasoggetto modulano alla prima Corda relativa* D, *sù cui riprende il primo Soggetto la Parte cantante del Basso. Eseguiti li tre attacchi, e questi modulati in varj Tuoni, che al principale conducono, và stringendo ora il primo, ora il secondo Soggetto, e conclude la Fuga.*

# SAGGJ

## DI FUGHE REALI A QUATTRO VOCI

*DEL*

## P. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI

MINOR CONVENTUALE.

LE *Fughe*, generalmente parlando, di questo celebre Soggetto hanno un Carattere assai diverso dalle comuni. Oltre all'osservare, ch' egli fà esattamente le regole generali da noi sopradescritte delle Risposte, degli Attacchi, e Maneggio delle *Fughe*, oltre al mantenere costantemente l'Armonia del Soggetto, sempre propria, e sempre piena: negli Attacchi, e nel Maneggio, trova egli tanti ripieghi, e tante varietà, e tutte di ottimo gusto, ed effetto sorprendente secondo i casi, che forma in questo genere uno stile tutto suo proprio, ed originale. Ecco il motivo per cui, dopo aver esposte le Regole più comuni intorno alle *Fughe* generalmente seguite dal Vallotti medesimo, per dimostrare i pregj delle sue Composizioni di questo genere, mi è stato necessario di rilevare con apposite premesse, e locali Note tutto ciò, che in ciascuna *Fuga* v'è di particolarmente osservabile da chi vuole con esse istruirsi.

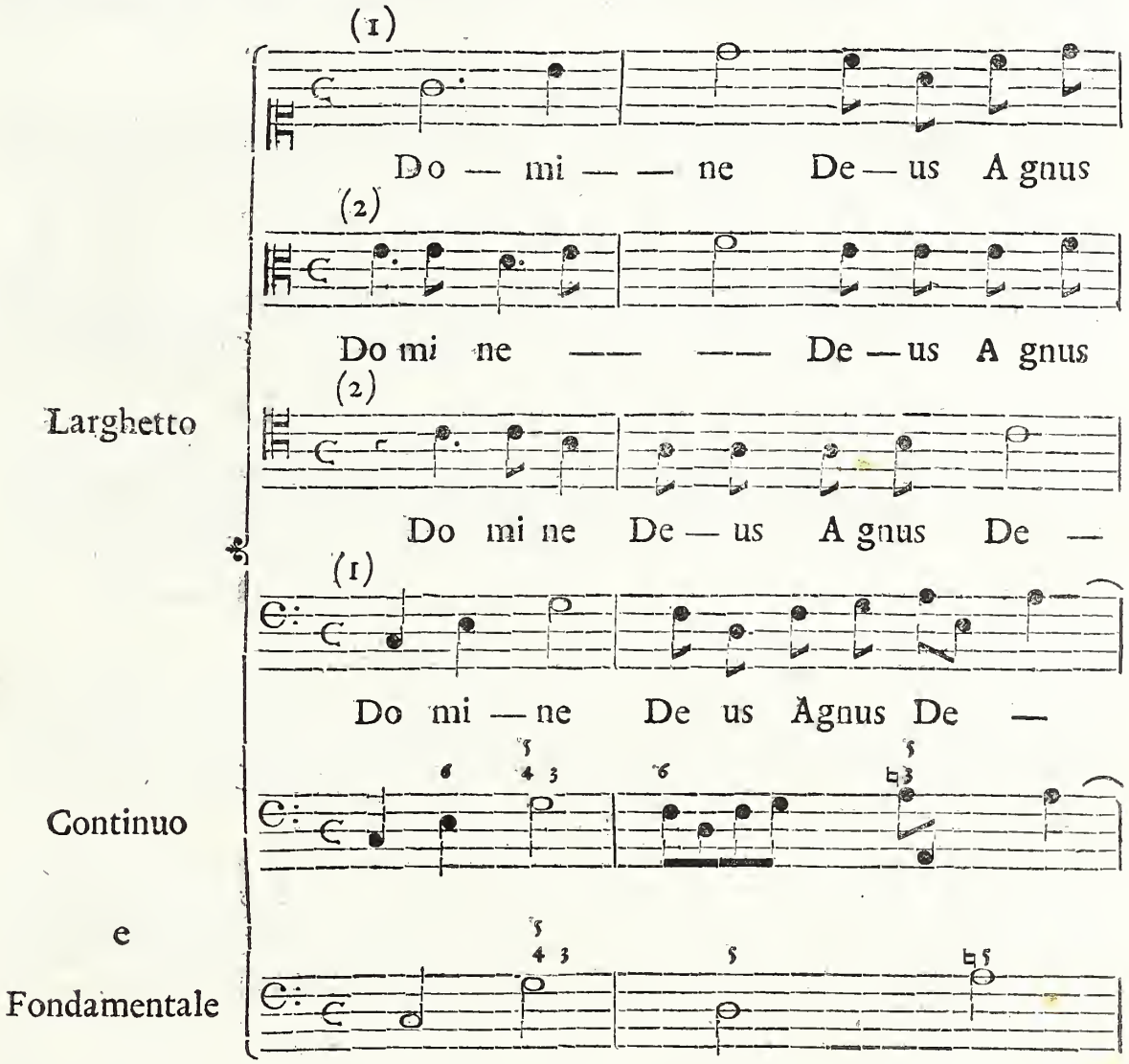
Debbo qui ancora avvertire, che le *Fughe* del nostro Autore, che qui appresso riporto, se non tutte, almeno la maggior parte, sono precedute da un Maestoso *Grave* di poche Battute Musicali, tutto analogo alla *Fuga* stessa. L'introduzione alle *Fughe* con questo *Grave* fu certamente inventata dai nostri Antecessori; acciocchè nel cambiamento di *Tempo* maggiormente risaltassero gli Attacchi della Proposta, e Risposta dell'ideato Soggetto. In fatti l'*Energia*, la *Varietà*, e la forza della *Musica*, dipendono anche dal *Tempo*.

Molti, anche al dì d'oggi, sogliono premettere alla *Fuga* poche Battute in Tempo largo; ma nulla ordinariamente ha che fare il *Grave*, che alla *Fuga* suol premettersi col Soggetto della *Fuga*. Eppure questo *Grave*, il quale così premesso fa la Figura di Prologo, o Esordio della *Fuga*, par che dovrebbe sempre con le sue poche Battute annunziare il Soggetto, o Sentimento della *Fuga*, e non già qualunque altra cosa a capriccio.

Ora per dare al novello Compositore un'idea di quanto valesse il Vallotti anche in questo genere di perfezione nel comporre le sue *Fughe*, premetterò alla prima *Fuga*, ossia al primo Saggio, anche il suo *Grave*.

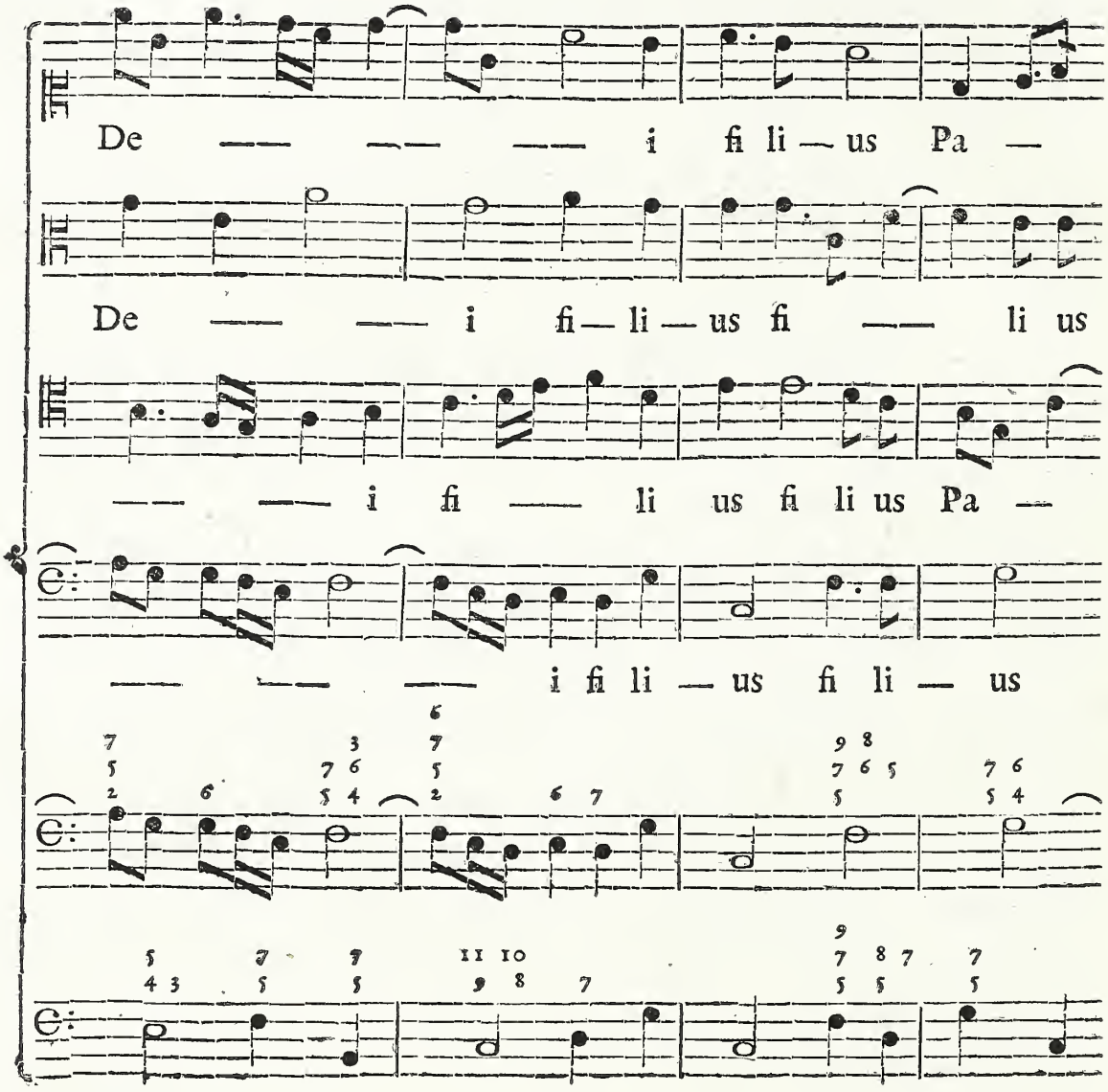
## *Nel Gloria in* C. *di quattro Versi per Terza Maggiore.*

Ecco l'annunziato Esordio, in cui dalle quattro Parti unite si forma fin dapprincipio una piena Armonìa, mentre le due Parti estreme fanno sentire il proprio e reale sentimento della Fuga medesima.

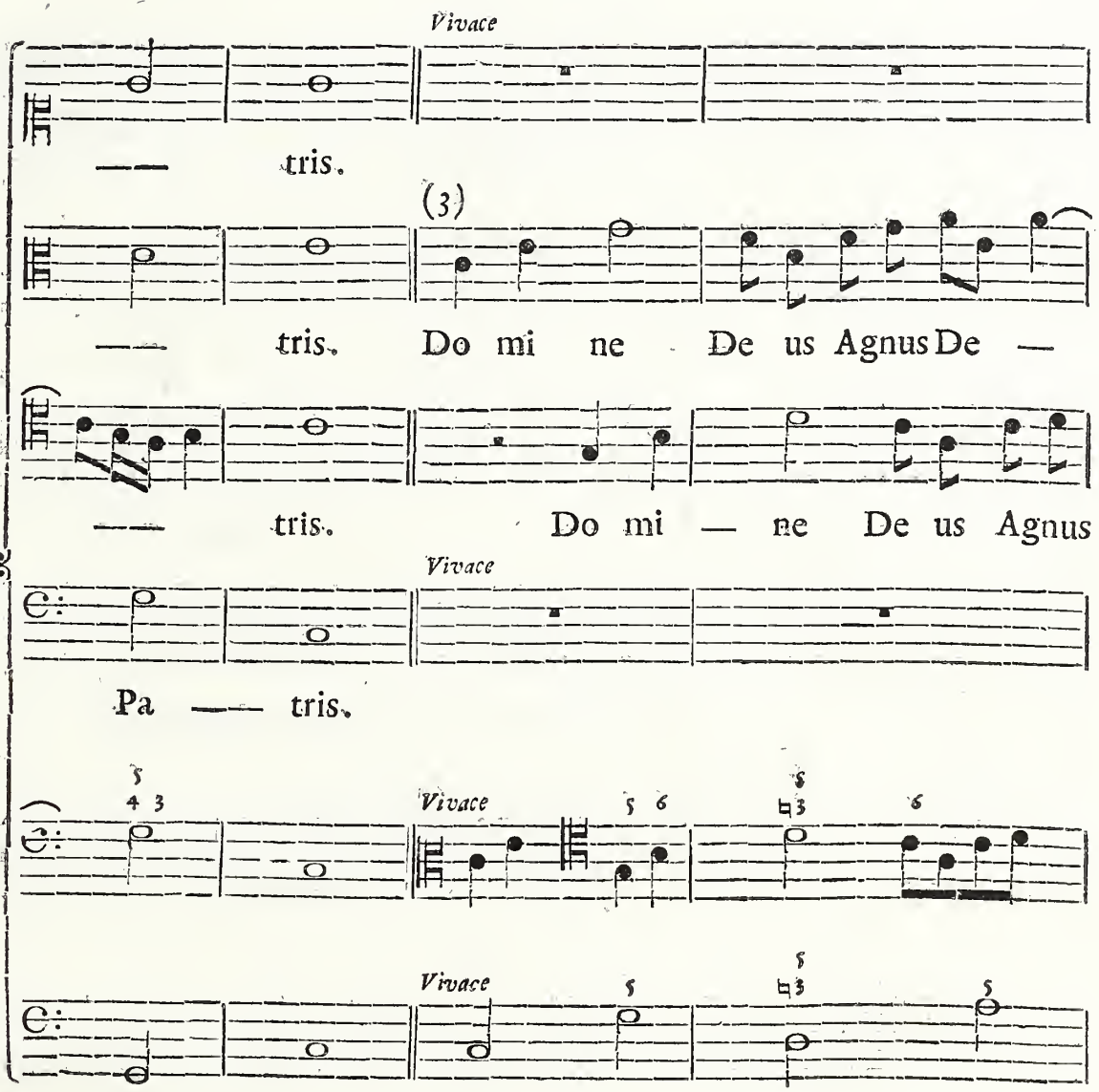



(1) *Il Basso lo propone nella Corda prima, ed il Soprano gli risponde dopo mezza Battuta su l' Armonìa della quinta Corda, inseguendolo sempre con gli stessi gradi e salti per il corso di tre Battute.*

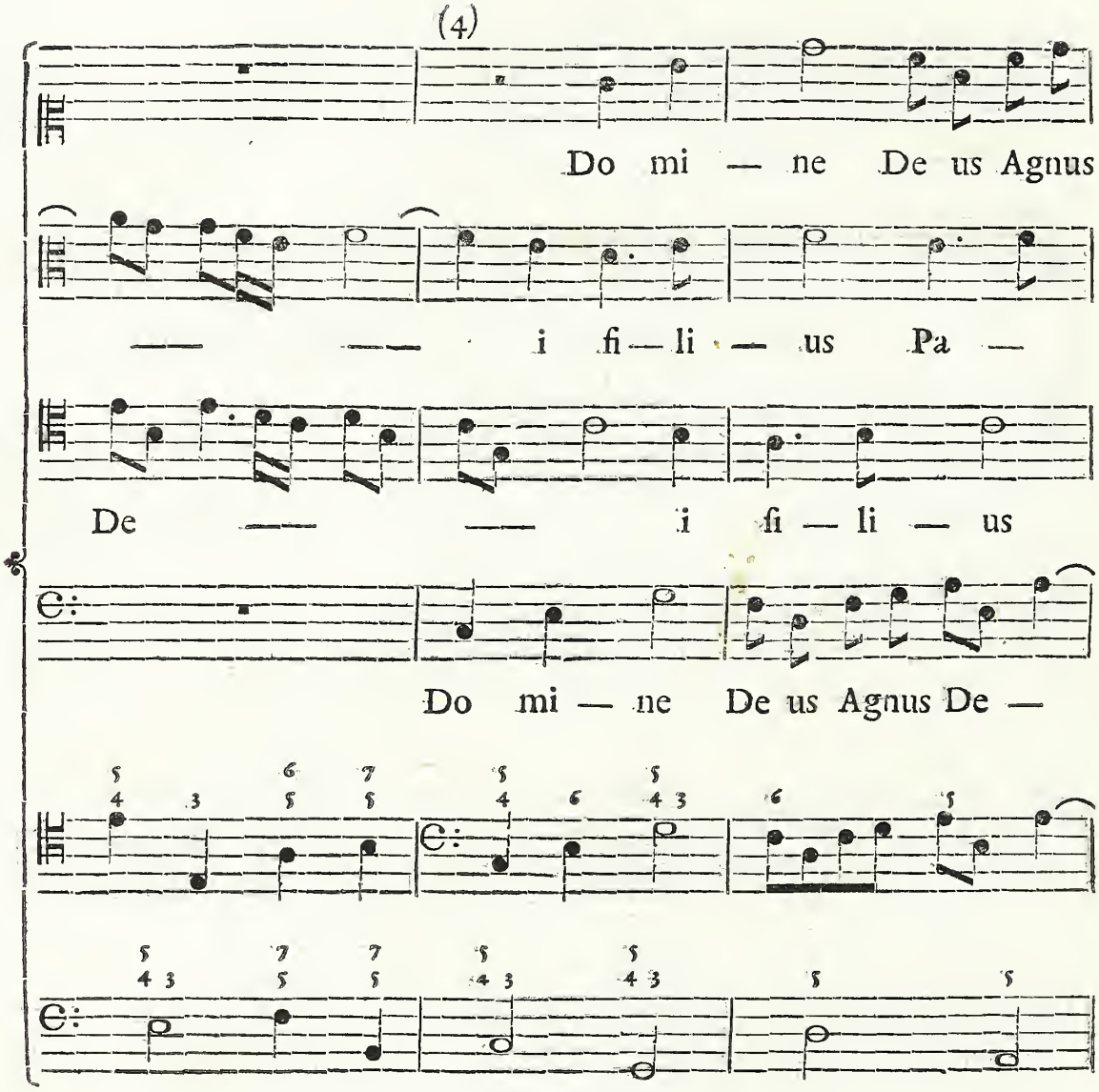
(2) *Le due Parti di mezzo, con un moto contrario alle due Parti estreme, figurano le*



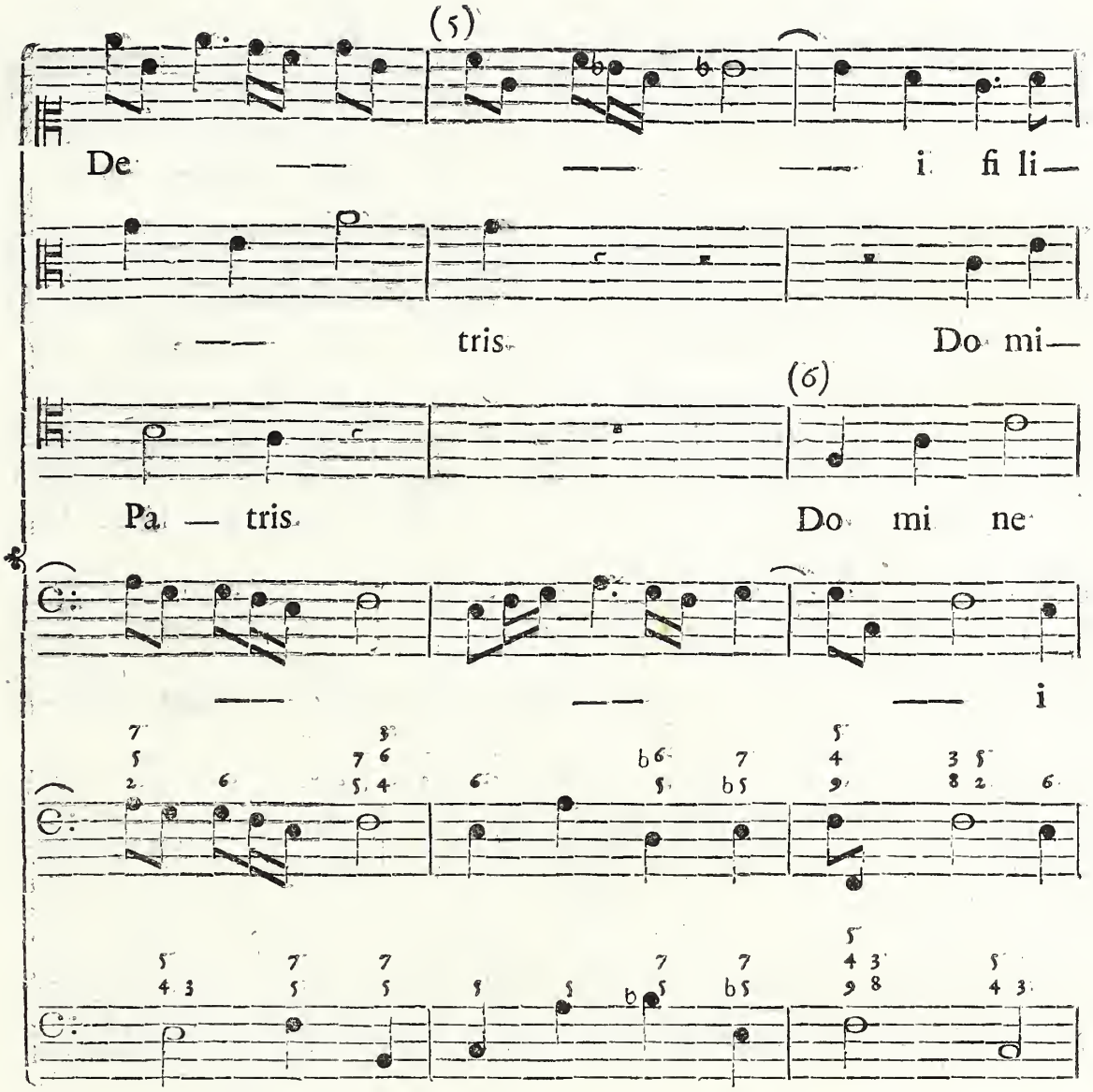

Cantilene a piacere; *ma in realtà presentano una perfetta Imitazione, fintanto che si vanno disponendo unitamente ad una finale Cadenza.*



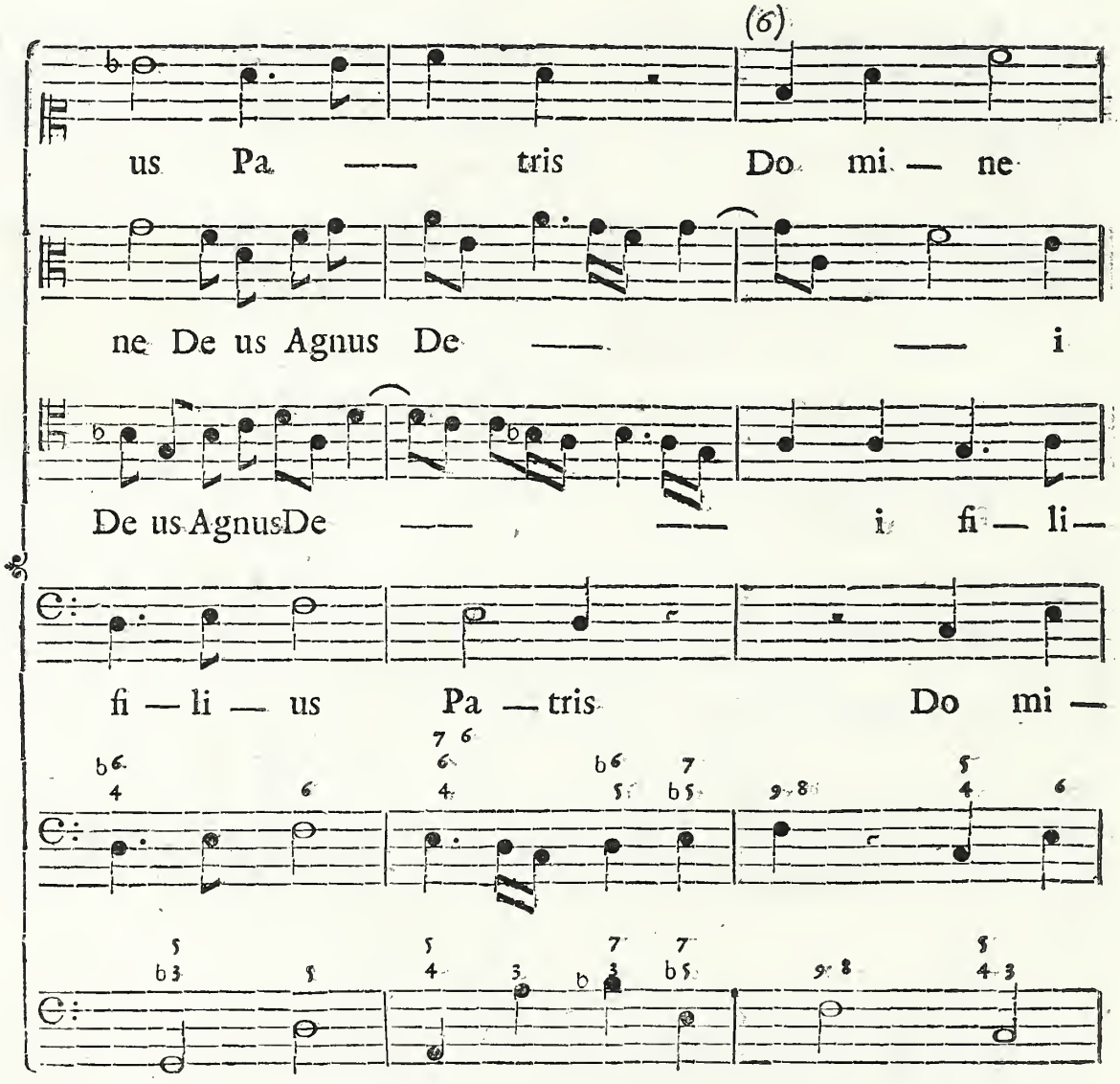

(3) *Il Sentimento di questa* Fuga *è veramente imponente, ed espressivo. Qui di più bisogna avvertire, che siccome nel pezzo* Grave *anticipato appoggiò artificiosamente la Proposta, e Risposta alle due Parti estreme; nell' effettivo* Attacco *della* Fuga, *in cui si deve adoperare lo stesso Accordo tuonale, lo appoggia alle due Parti medie; e questo và ottimamente bene, perchè ne risulta una maggior varietà, mentre eseguiscono queste due Parti la Proposta e Risposta colle corde equisone adoperate nell' antecedente* Grave.




(4) *In questo secondo* Attacco *si osservi di nuovo, che le prime tre Battute del Basso, e del Soprano, sono in tutto simili alle tre prime del* Tempo grave, *e differiscono soltanto nella qualità del moto.*

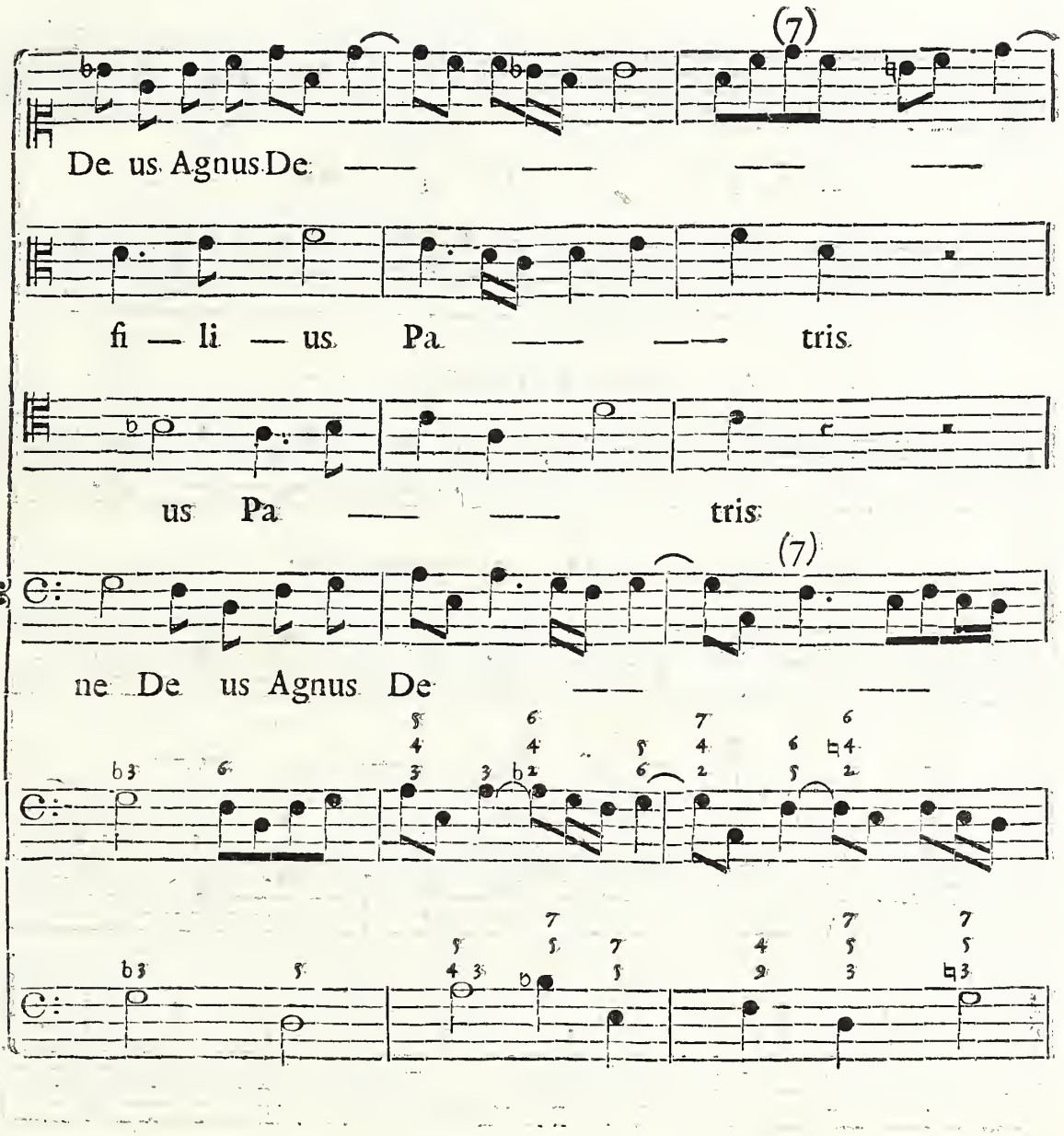



(5) *Si noti il modo elegante, che usa, per passare al Tuono subordinato della quarta Corda, nel mentre che le Parti di mezzo prendono riposo, per attaccar la Proposta su la detta Corda. Dissi elegante, perchè conserva sempre la stessa Cantilena delle antecedenti Battute; e questa è la vera maniera di passare da uno all' altro Tuono. Quello della Cadetta, ossia Note ad arbitrio, che immediatamente conducono al dato Tuono, è un modo troppo usuale, ed alle volte diviene il passaggio stiracchiato, quando specialmente il senso della Proposta, o della Risposta, è affatto diverso da quello, che risulta da Note arbitrariamente introdotte, solamente per portare il Canto a un dato termine. E' ben vero*

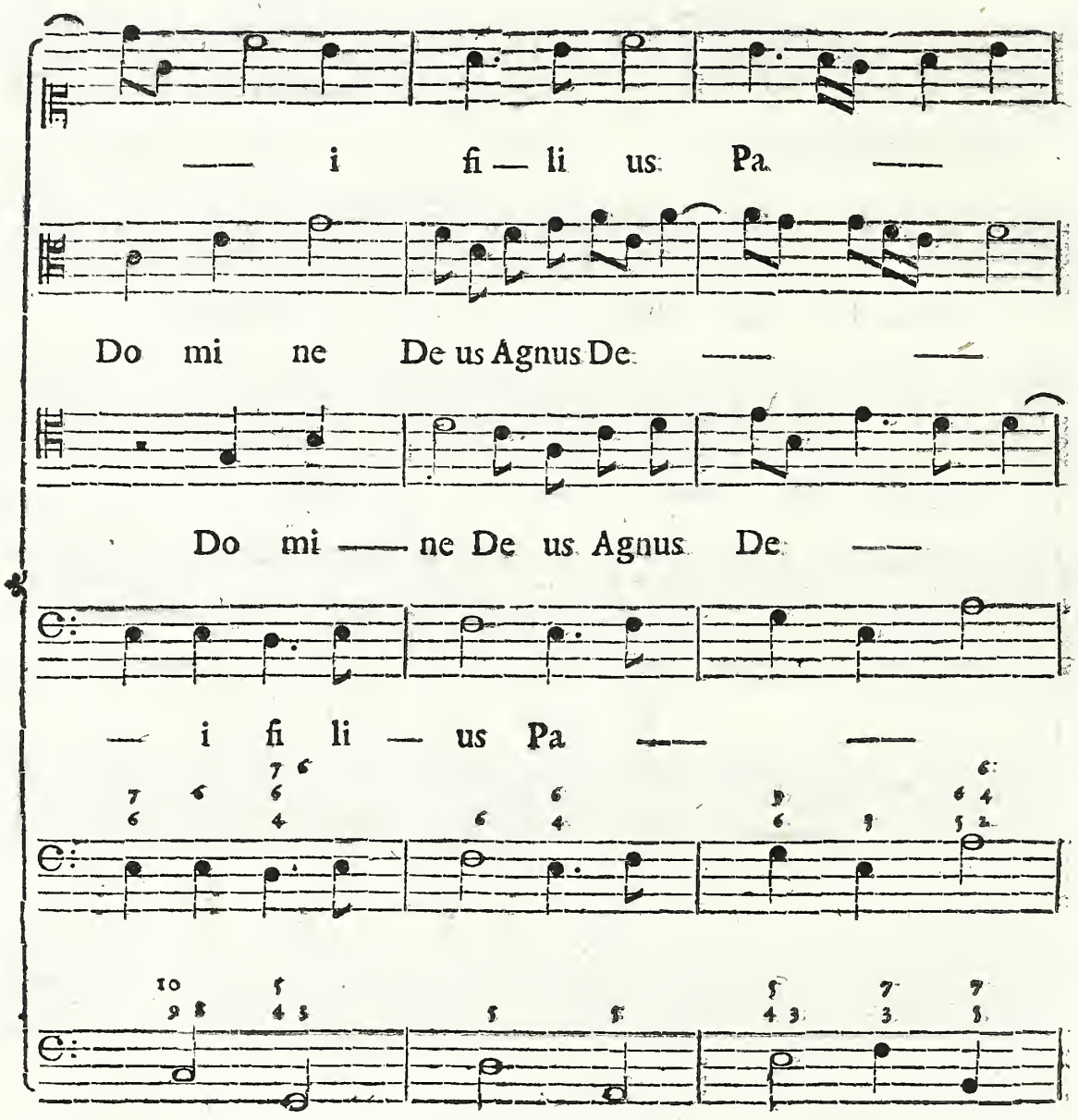


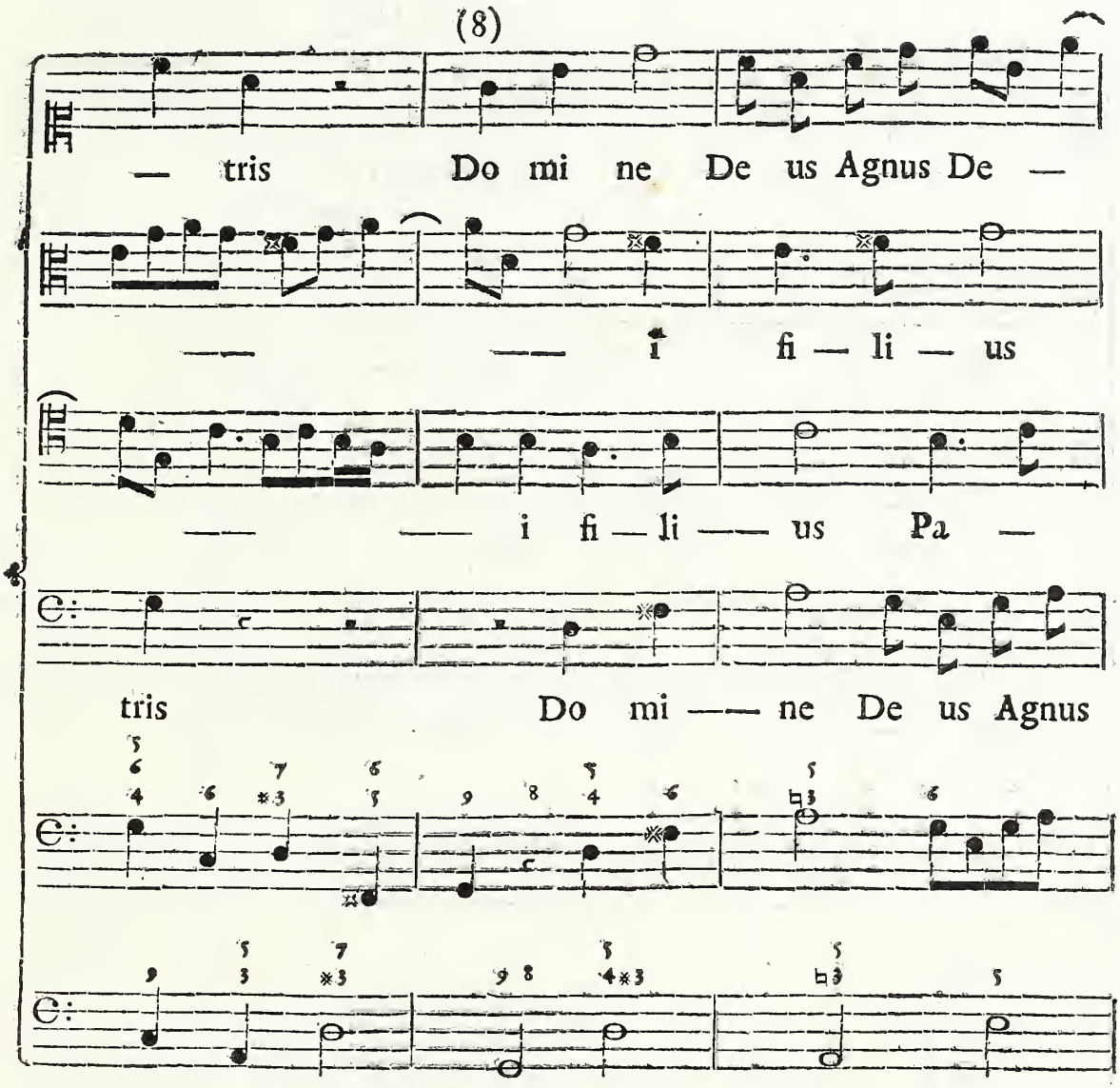

*però, che il Vallotti ritarda così un poco il nuovo* Attacco; *ma la maniera di condurre la Cantilena, produce l'effetto, che tutto sembra una continuazione della Proposta e Risposta.*

(6) *Terminato l'ordine degli* Attacchi *su la Corda* F, *si noti anche qui l'artificiosa, e dolce maniera di ricondursi alla Corda principale; tanto che inaspettatamente si ode l'* Attacco *del Contralto su la medesima.*

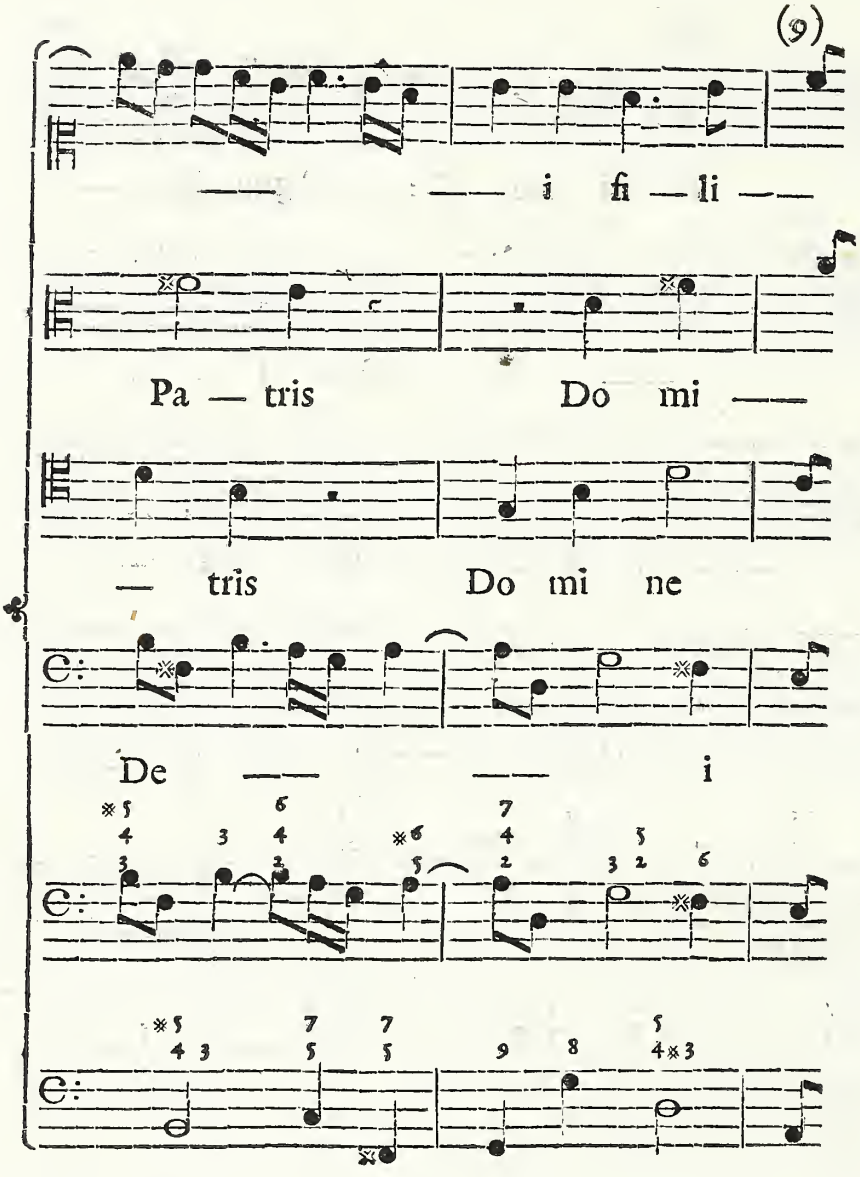



(7) *Modula qui il Soprano alla quinta Corda, e vi corrisponde il Basso nelle Corde di questo Tuono: e con questa s'inalza sempre più la Fuga.*


— i fi — li us Pa —
Do mi ne De us Agnus De — —
Do mi — ne De us Agnus De —
— i fi li — us Pa — —



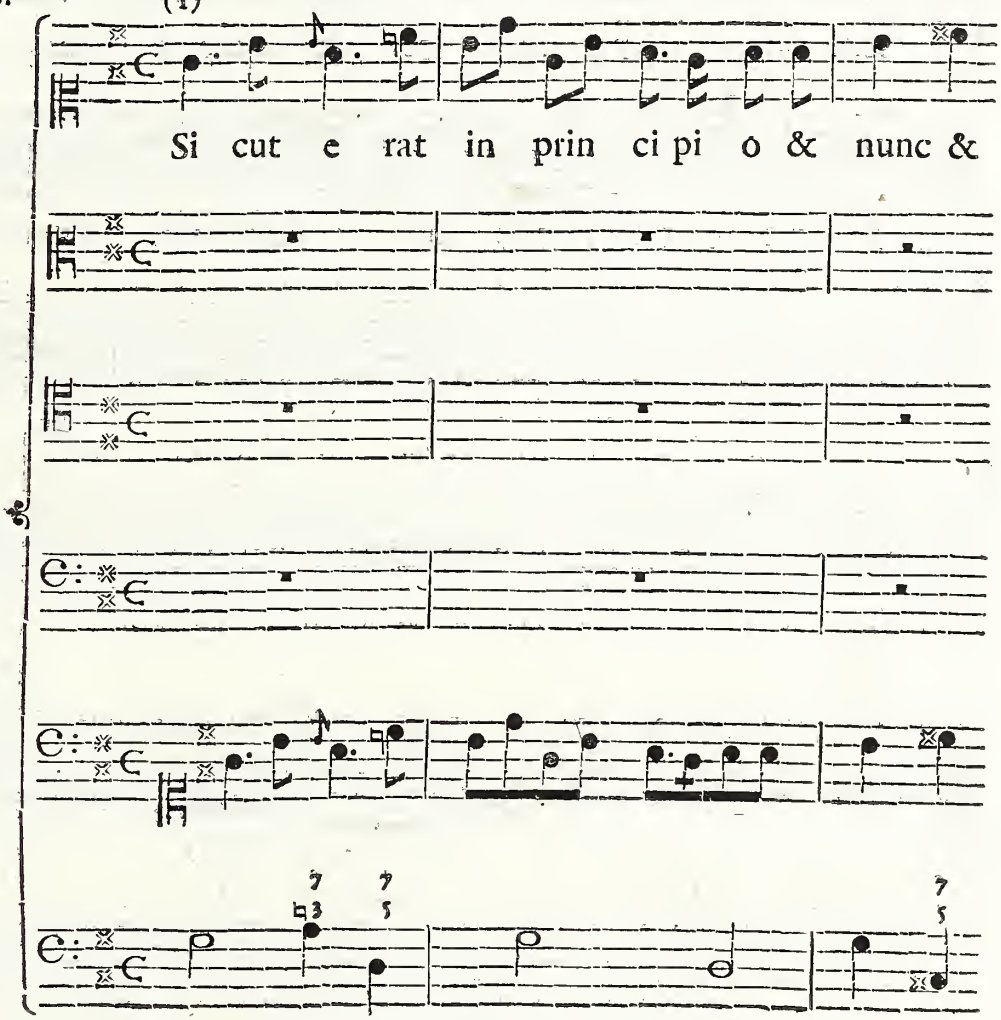

(8) *Formati i quattro* Attacchi *di Proposta, e Risposta, con le solite maniere si riporta al Tuono principale, su cui propone il Basso, e risponde il Soprano. Terminato da questi il Sentimento, il Basso stesso si porta a sostenere la quinta Corda a guisa di Pedale; frattanto che le due Parti di mezzo eseguiscono il Sentimento accompagnate dal Soprano con varia Cantilena.*



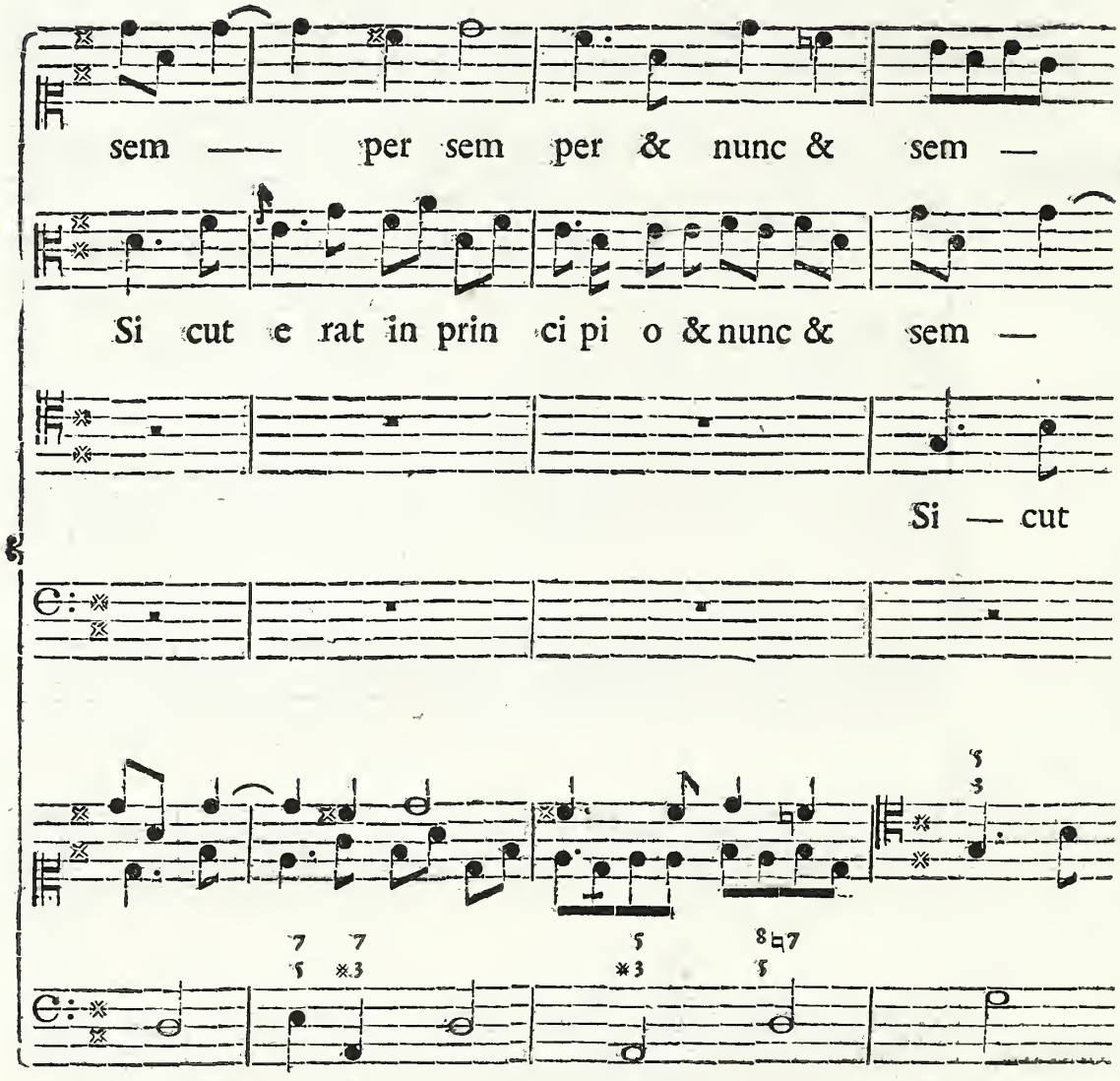

(9) *E così formano tutti Cadenza; e termina la* Fuga. *Il carattere di questa* Fuga, *dal suo principio sino al fine, forma un continuo* Stretto *fra la Proposta, e la Risposta; e perciò non ammette in verun conto nel suo termine il consueto Epilogo.*

## *Nel Beatus Vir fugato in* D. *per Terza Maggiore.*

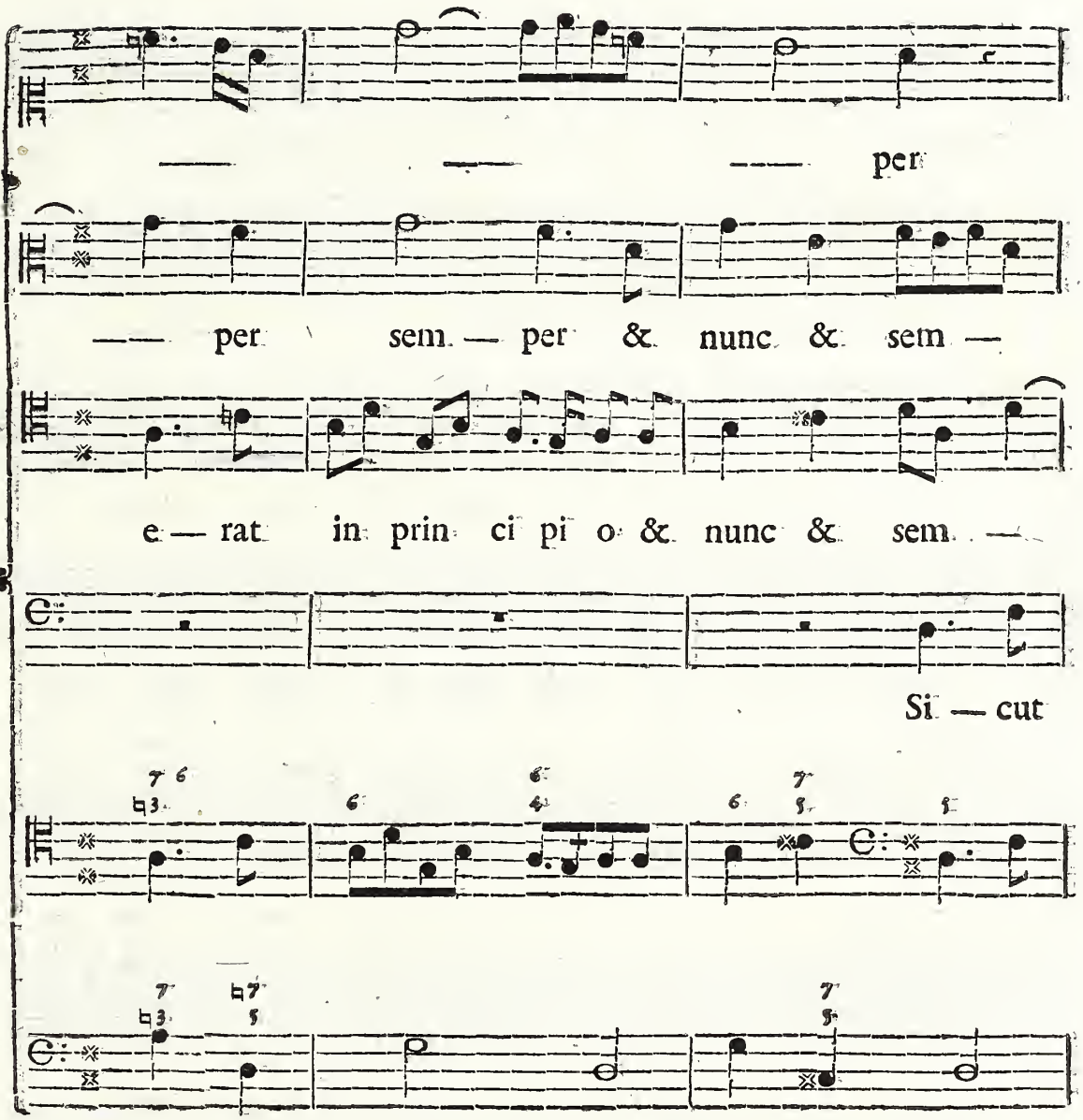
Nella conclusione di questo Salmo, introduce l'Autore due *Fughe;* una su le parole *Sicut erat*, e l'altra su quelle di *& in sæcula*. Egli forma un *Grave* di sole sei Battute del *Gloria Patri*, e termina nel Tuono di E terza minore. Ivi fa pausa per un quarto di Battuta, e poi salta immediatamente all'*Attacco* della Proposta nella Corda G, per la prima *Fuga*, indicando il *Tempo* col titolo di *Spiritoso.* (1)

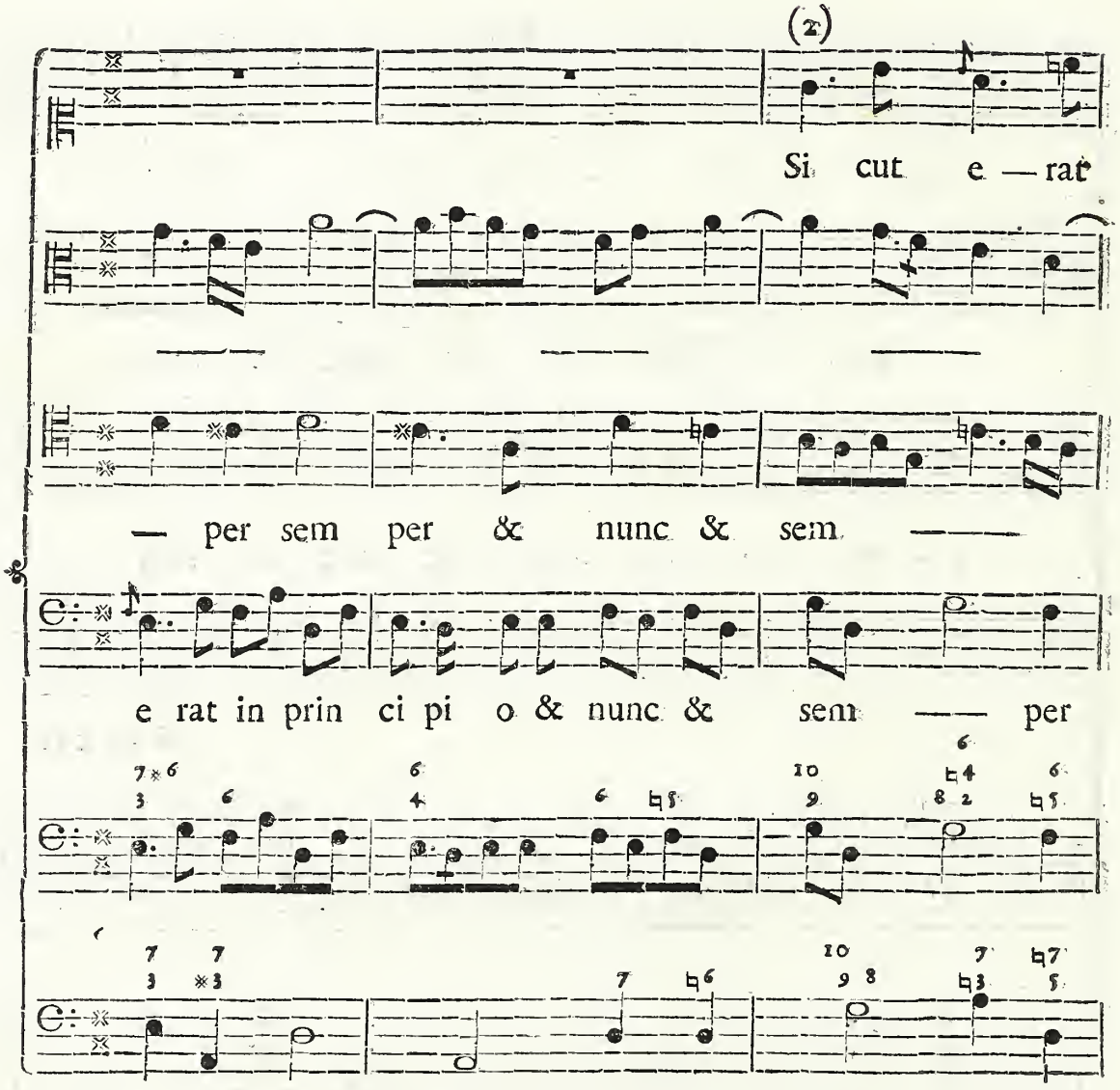



(1) *Che l'Autore in questo Genere siasi distaccato dall'uso comune, ce lo attestano i Sentimenti delle due accennate* Fughe, *perchè affatto peregrini, e graziosi a segno d'incoraggire, e persuader chiunque, che ancora i più brillanti Pensieri possono condursi a ra-*

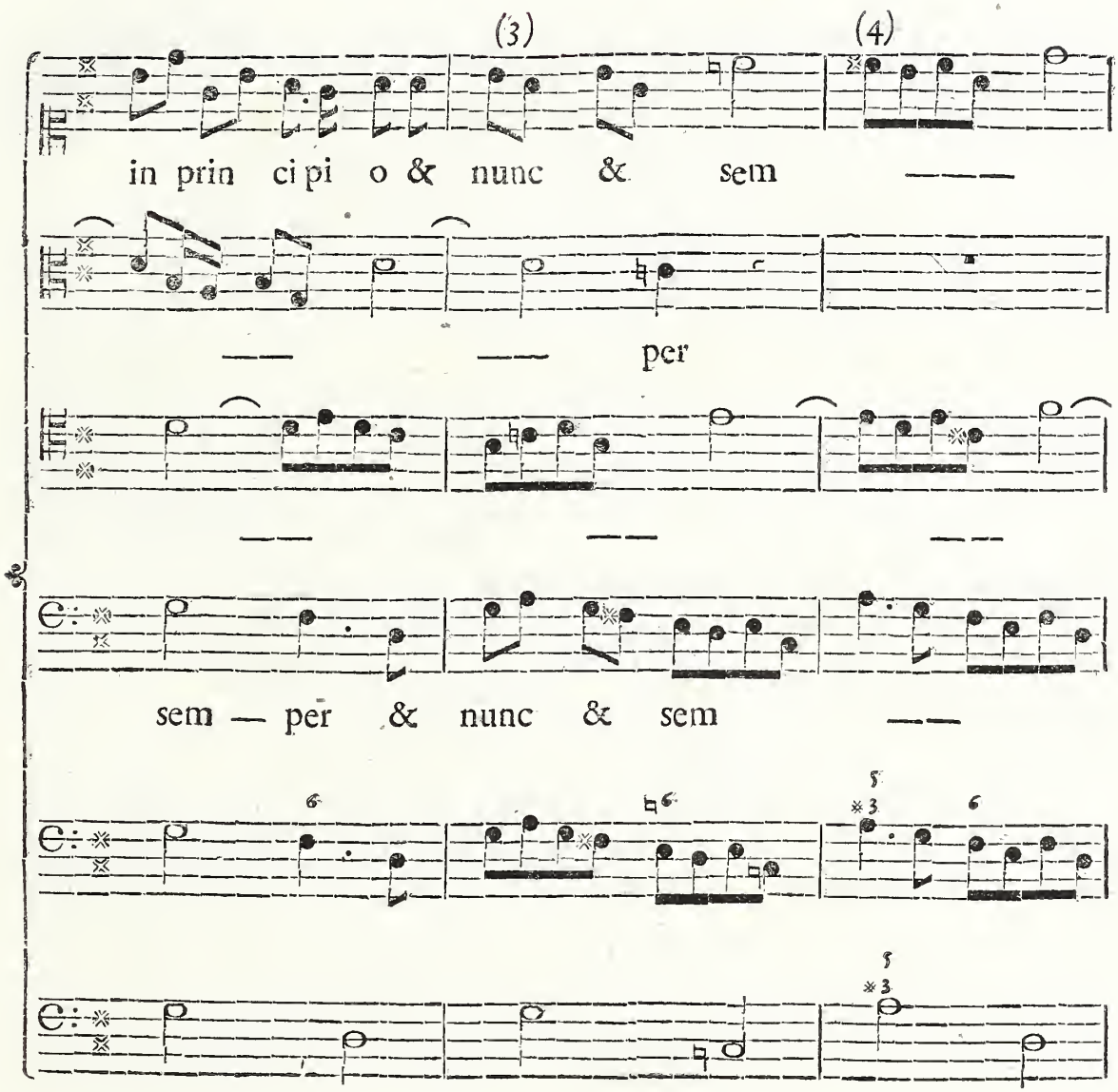



*gion di* Fuga, *con ottimo effetto. Prima però di farne l'analisi, occorre una breve, e necessaria digressione.*

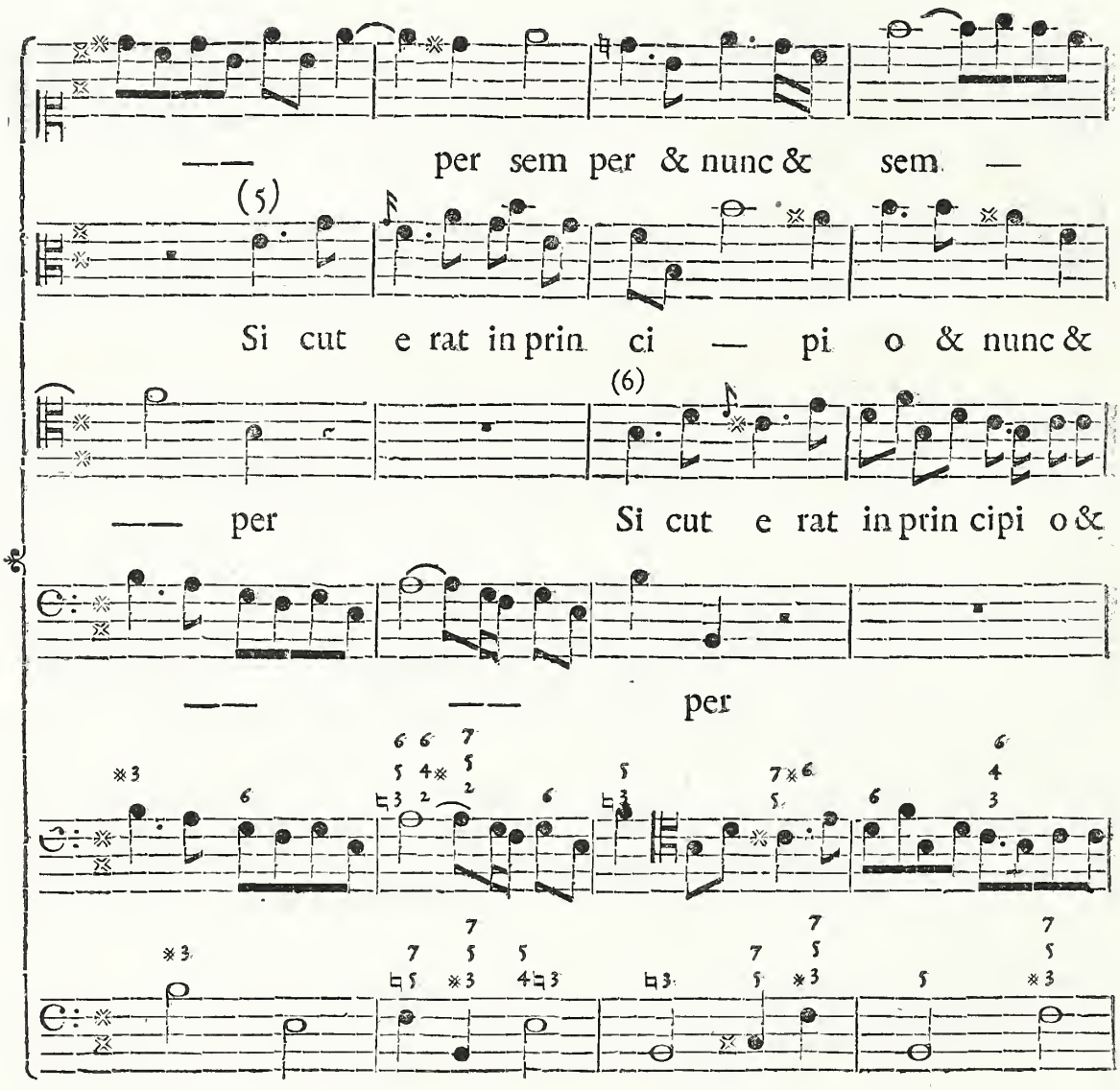

per
per sem. per & nunc & sem
e rat in prin ci pi o & nunc & sem
Si cut




(2) *Nelle* Fughe *a quattro, eseguiti i quattro* Attacchi *di Proposta e Risposta, volendosi modulare al Tuono subordinato della quarta Corda, come vogliono i nostri Antichi, e la maggior parte de' Moderni, si suol fare, che la prima Parte la quale ha proposto alla prima, ripeta di nuovo il Sentimento nella Corda prima, su cui diede principio alla* Fuga *stessa;* (3) *permutando però la* Codetta, *con quella che fu eseguita dalle due Risposte. Ciò premesso rivolgiamoci ad osservare la condotta, che adopera il nostro Autore nel modulare il peregrino Sentimento, e consideriamone gli* Attacchi.

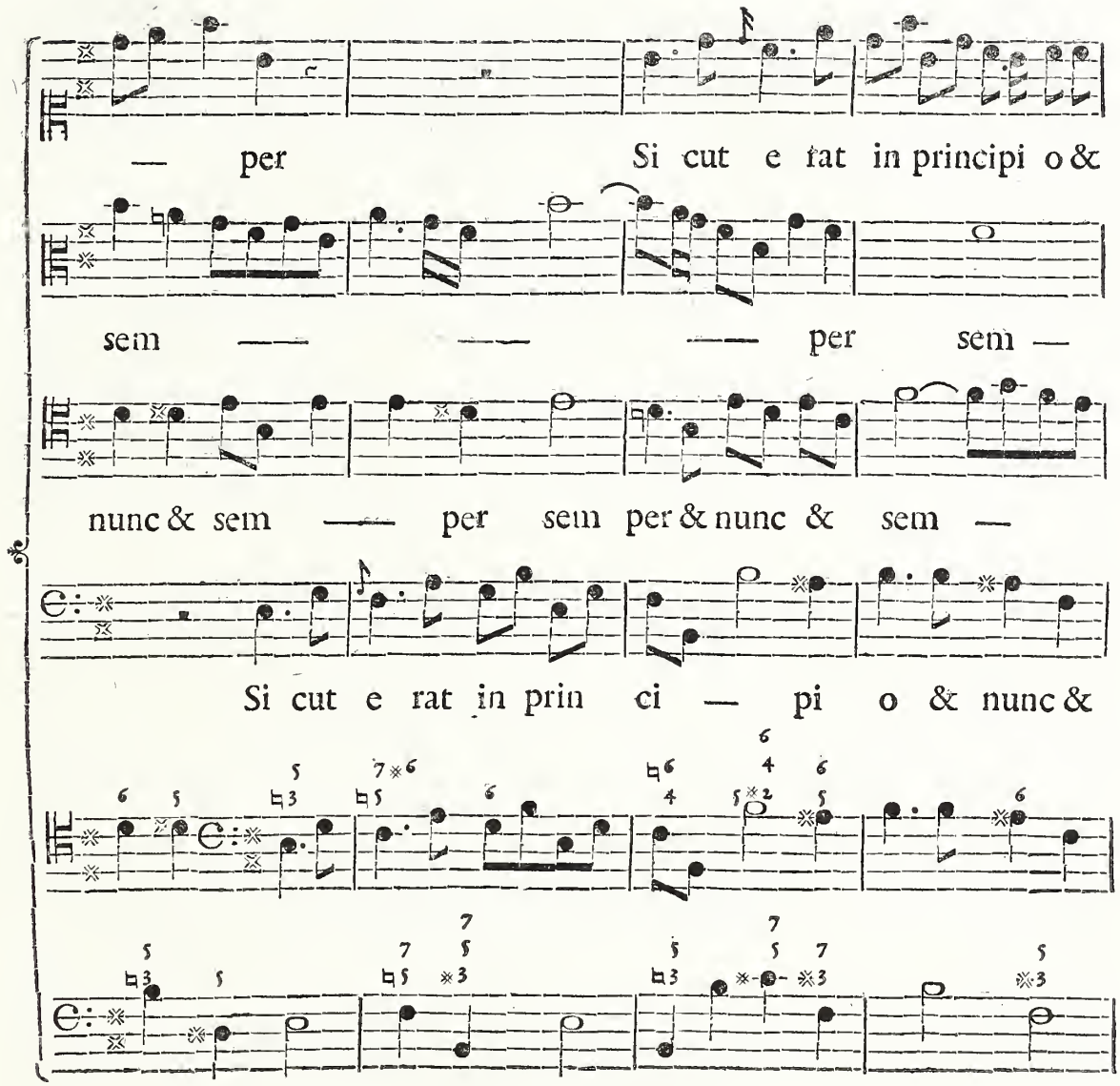



(4) *Il ripiego per isfuggire l'* Attacco *nella quarta Corda, è veramente Magistrale. Finge egli di portarvisi; ma introducendo in vece un breve ed analogo Divertimento, che*

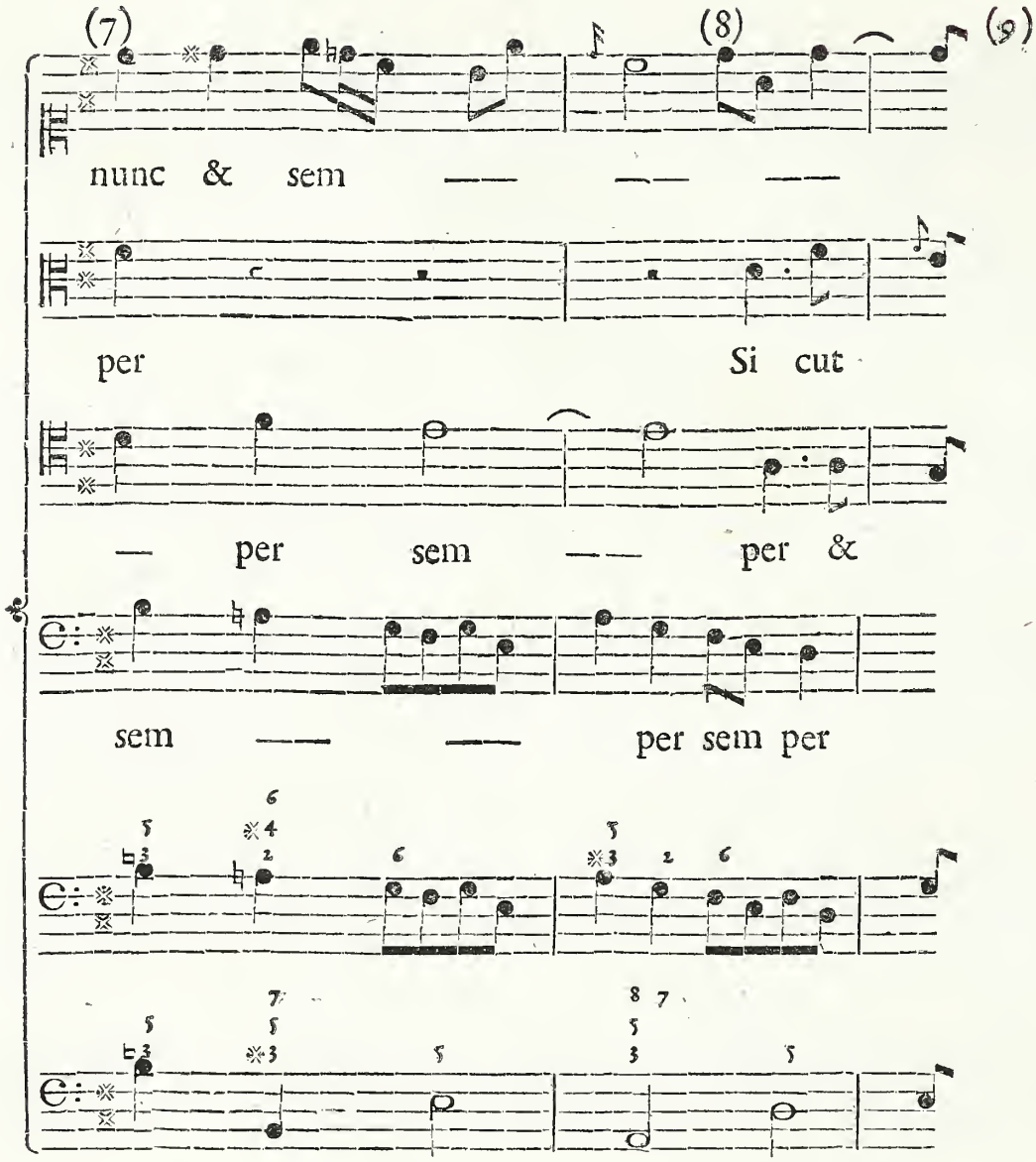



*porta da Tuono a Tuono, improvisamente attacca col Contralto il Soggetto* (5) *sulla Corda relativa di* E, *che produce un' ottima sorpresa.*

(6) *Il Tenore gli corrisponde, prima però che termini la Proposta; e la stessa condotta*



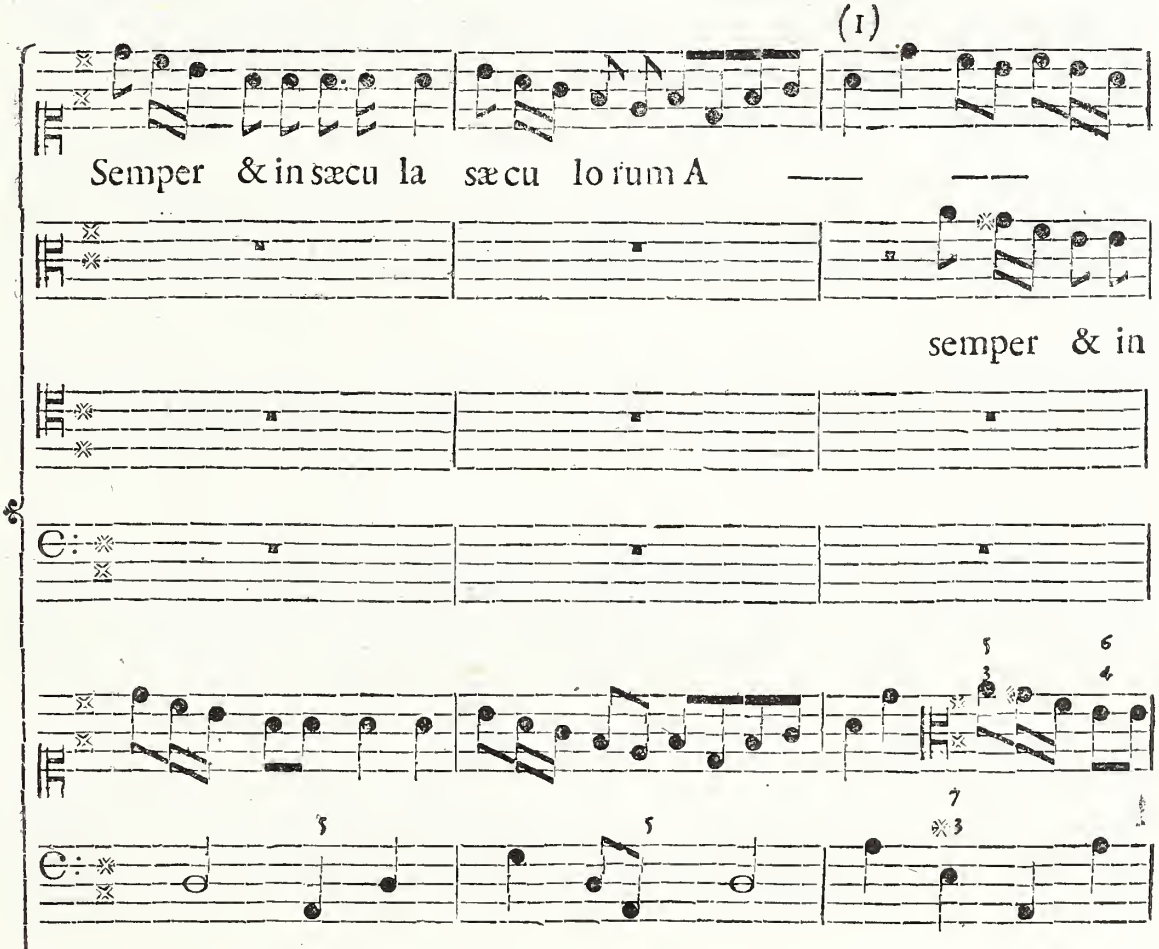

*vien tenuta fra il Basso, e Soprano, formando così una specie di stringimento. Fin qui tutto si vede nell' Esemplare.*




(7) *Terminati che sono i quattro* Attacchi *nei due Tuoni relativi, collo stess' ordine, che in questi s'introdusse, felicemente si porta nel Tuono principale di* D, *ove a due Parti per volta ristringe maggiormente il grazioso Sentimento, ma diversamente maneggiato; perchè nei due Tuoni relativi le due Parti si corrispondono in* quinta, *e qui in* ottava; *cioè il Basso col Contralto si corrispondono in* D; *e il Tenore col Soprano si corrispondono in* A. *Quando poi queste due ultime Parti sono per terminare il Sentimento, inaspettatamente subentra il Basso in* D, *collo stesso Sentimento, accompagnato però dalle altre Parti colle analoghe Cantilene, già adoperate nella* Fuga, *le quali a poco a poco vanno raffre-*

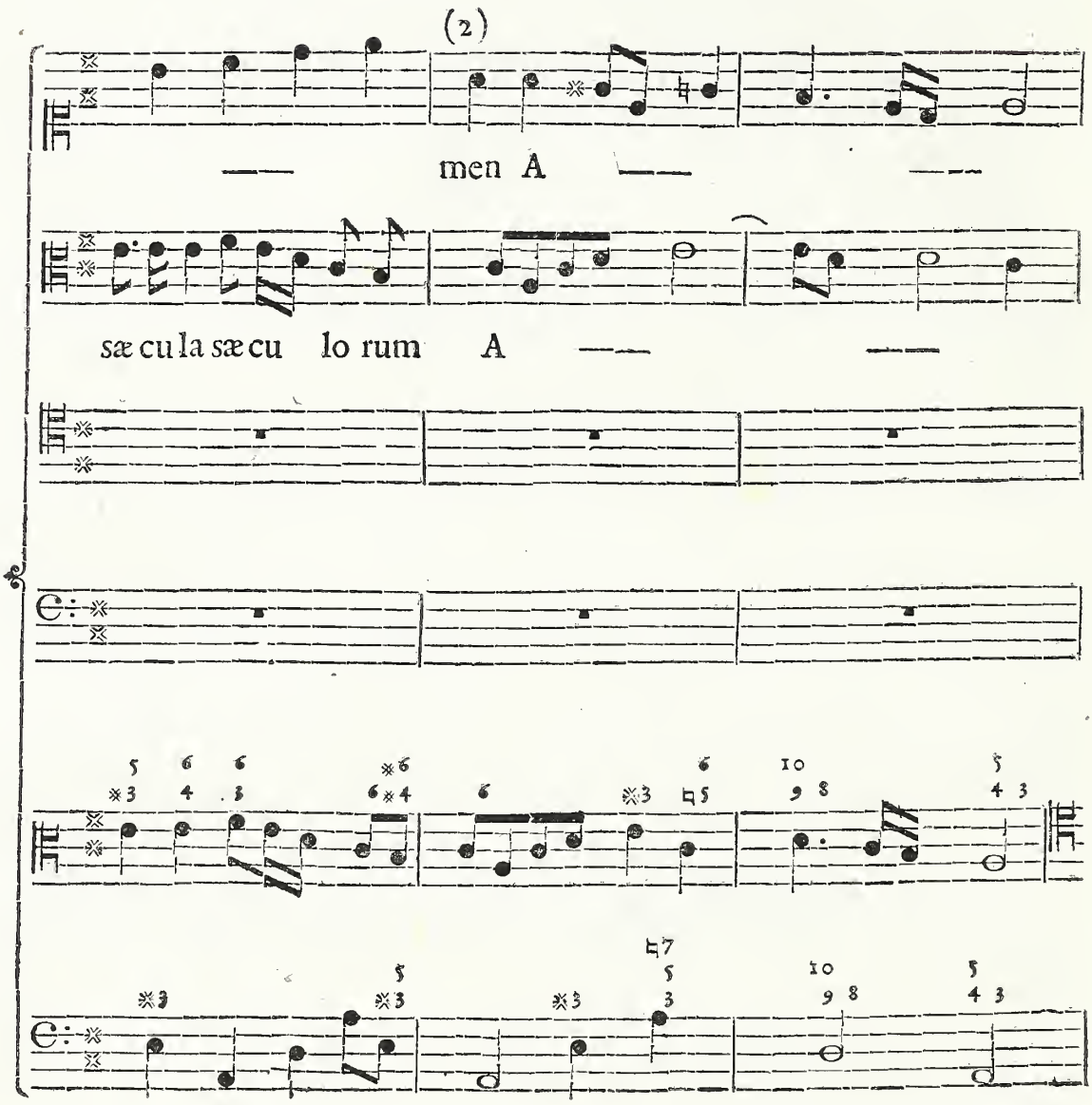
## *Fuga Seconda in Conseguenza, che chiude il Salmo* Beatus Vir.

Il *Sentimento* di questa seconda *Fuga*, che io chiamo *in conseguenza*, giunge affatto inaspettato a chi ascolta, di modo che nell'uditorio è indicibile la sorpresa, che reca nel suo *Attacco*. Se poi si ricercasse la cagione di tal effetto, sembrami certamente, che debbasi attribuire al contraposto dei due *Sentimenti*; poichè nel primo si udiva un periodo di *Canto* tutto *amabile*, e *grazioso*; viceversa in questo, un *Canto* tutto *brillante*, ed *imperioso*. Per il Genere delle *Fughe*, si può chiamare l'una e l'altra maniera di *Canto* affatto nuova. Al confronto dell'antecedente *Fuga*, si osservi quanto diversamente qui opera sulla maniera degli *Attacchi*.

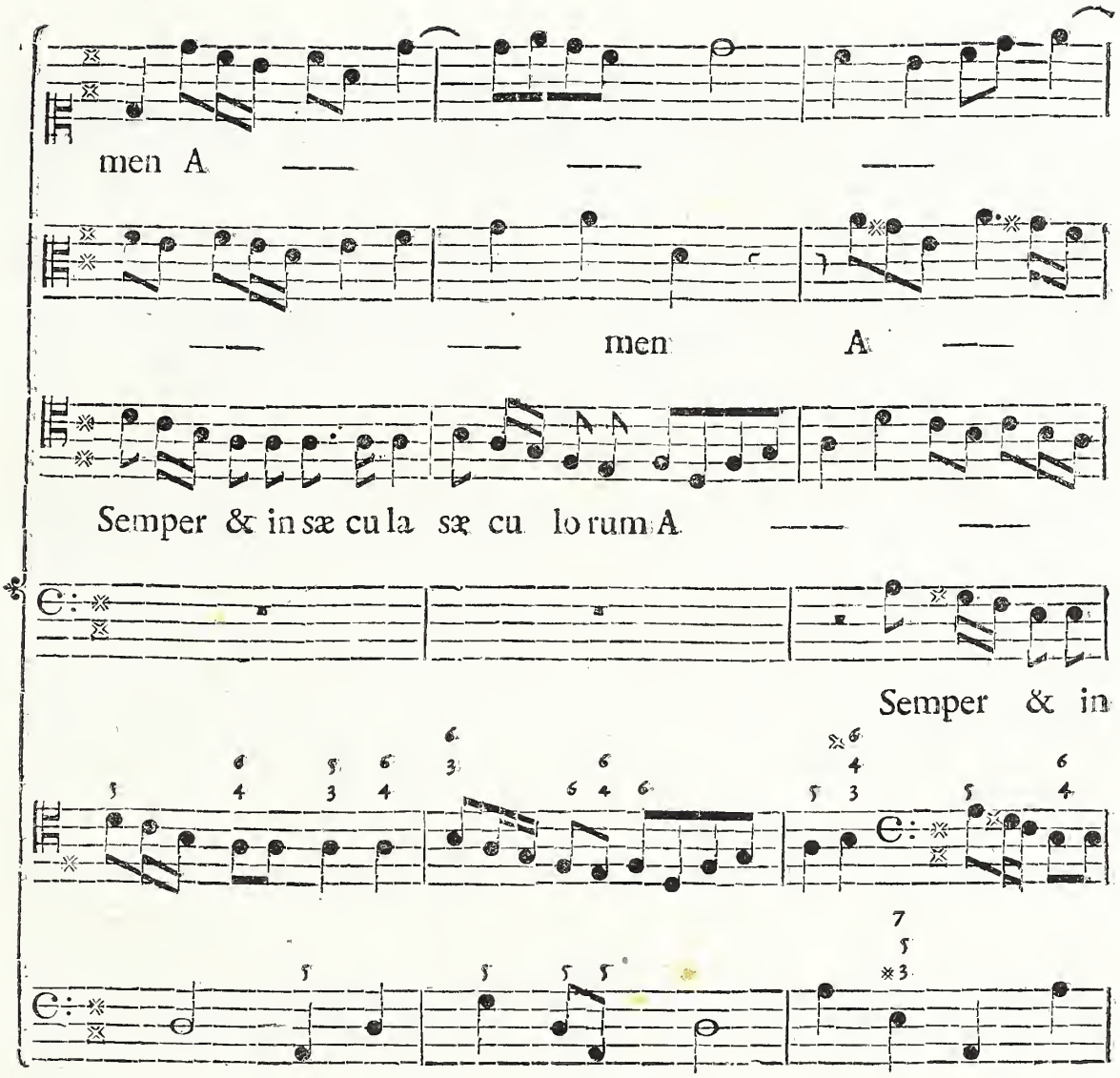



*rando il loro moto, e finalmente con una ben posata* Cadenza plagale *da* D. *passa in* A., *e tutte le Parti formano punto di sospensione, la qual sospensione in* A., *si risolve dalla seconda* Fuga, *che immediatamente attacca, senza alcuna variazione di Tempo, nella Tuonale* D. *Eccola.*

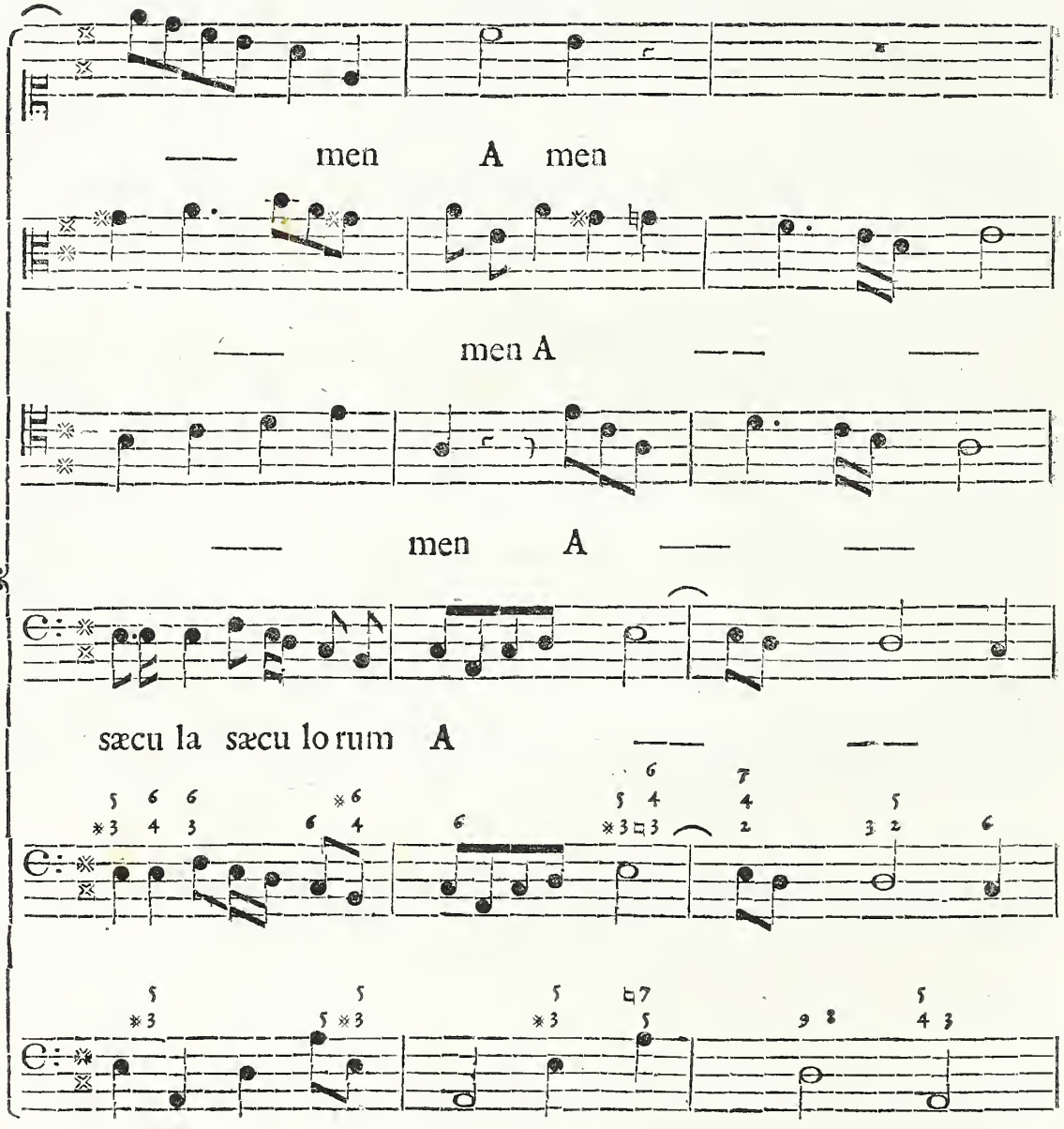
(1) *Sembra qui non esser pago di attaccar la Risposta immediatamente dopo la* Codetta; *mentre v'introduce una* Cadenza, *coll'aggiunta* Settima *di posta, formata dalla* quinta *della* quinta, *come ce la dimostra la sua Corda Fondamentale.*

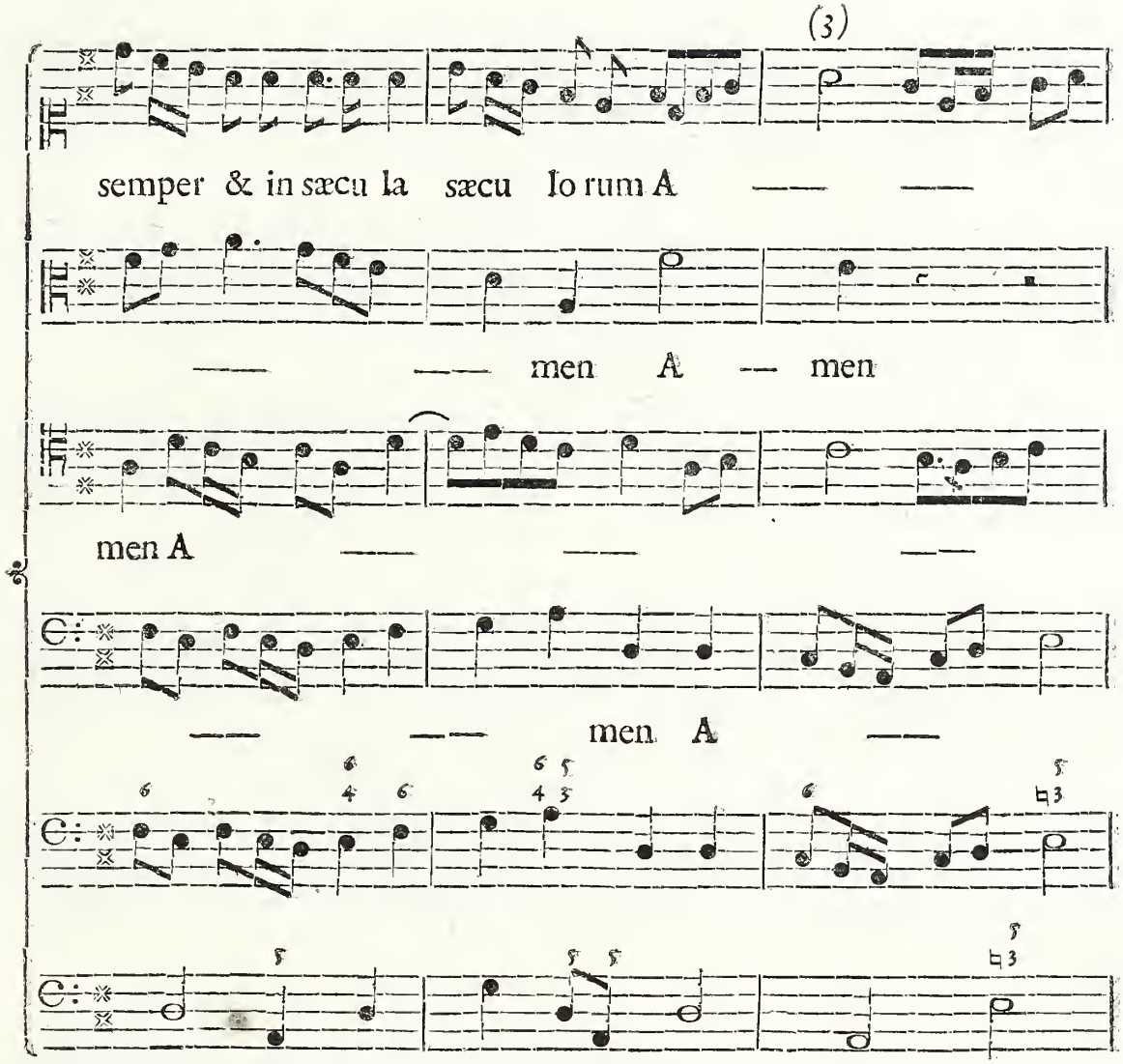



(2) *Eseguito poi l'* Attacco *di Risposta dalla Parte del Contralto, ripetendo questa la sua* Codetta, *conduce così la sua Cantilena alla* quinta *della* quinta ; *da che ne deve nascere un più lungo ritardo per la replica della Proposta ; mentre trovandosi nella distanza*

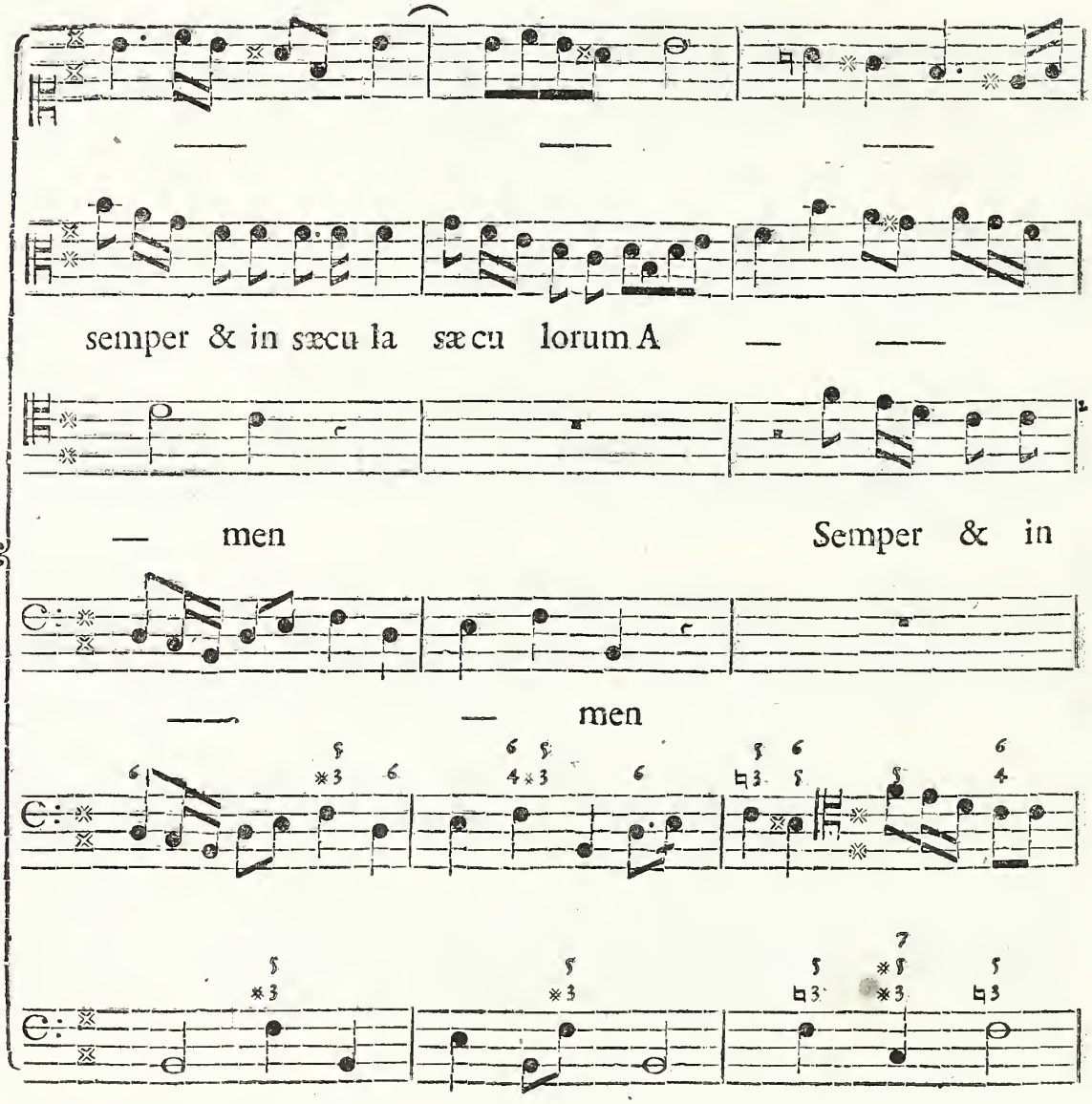


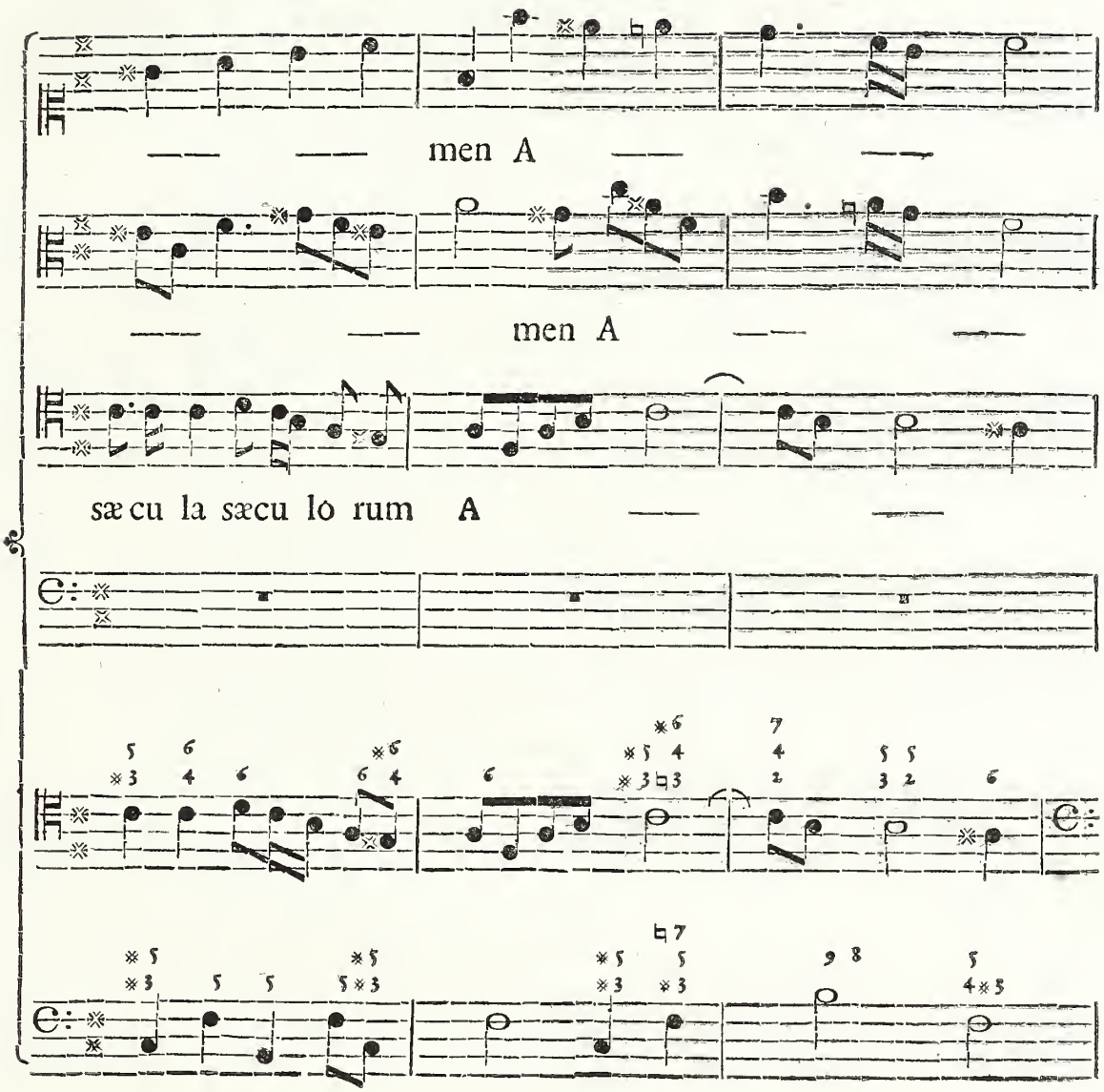

*di due* quinte *dalla Tuonale, riesce troppo ardua una istantanea Modulazione. Ciò nonostante, colla maniera sempre analoga alle già usate Cantilene, secondo il costume del nostro Autore, senza stentatezza alcuna, si riporta egli alla replica della Proposta; nè punto disdice qualunque sia ritardo in* Attacchi *così maneggiati. Lo stesso si dica delle Cantilene del Tenore e del Basso contemporaneamente eseguite.*

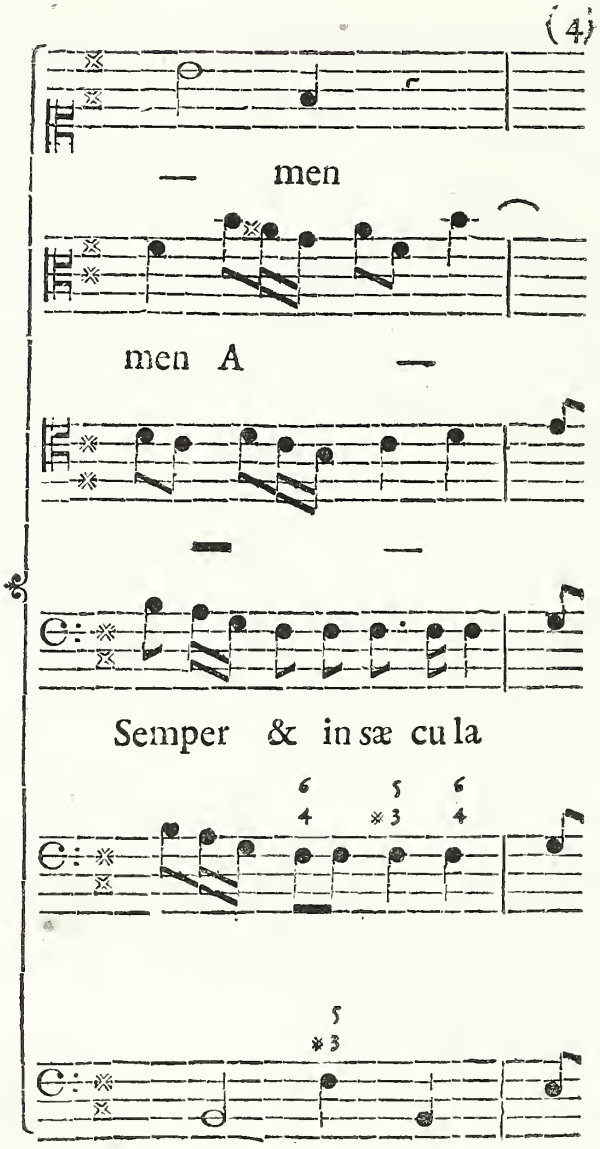

men A men
men A
men A
sæcu la sæcu lo rum A




(3) *Terminata dal Soprano la ripetizione della prima Proposta, vedesi il solito giuoco della* Codetta *fra il Soprano e il Basso, che da Tuono a Tuono si trovano nella sesta Corda, su cui il Contralto attacca immediatamente la Proposta: e collo stess' ordine, che s'è veduto fin' ora, formano i quattro* Attacchi *nei due Tuoni relativi, e poi si riportano ai principali.*


semper & in sæcu la sæcu lorum A
— men
Semper & in
— men

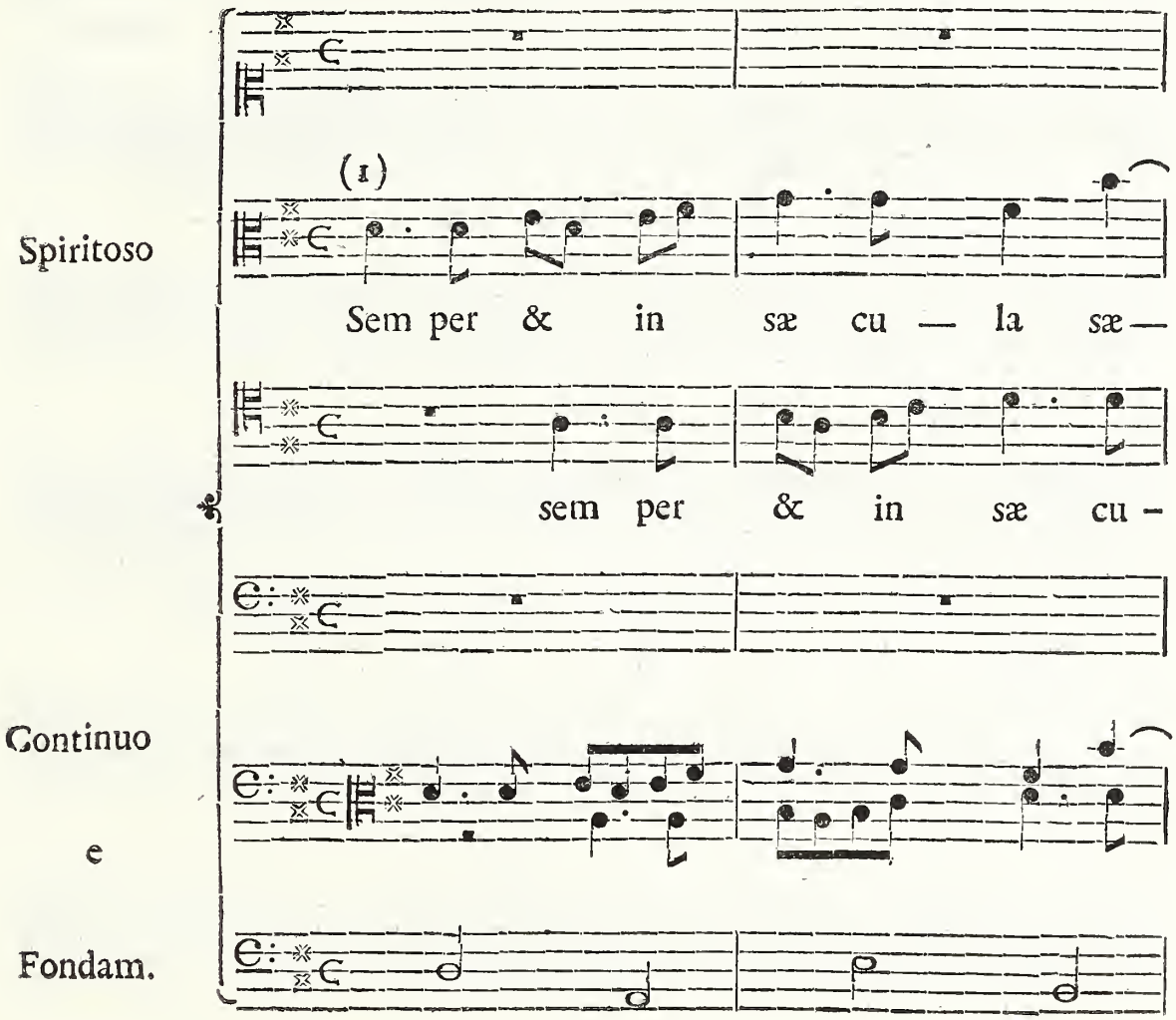

men A
men A
sæcu la sæcu lo rum A



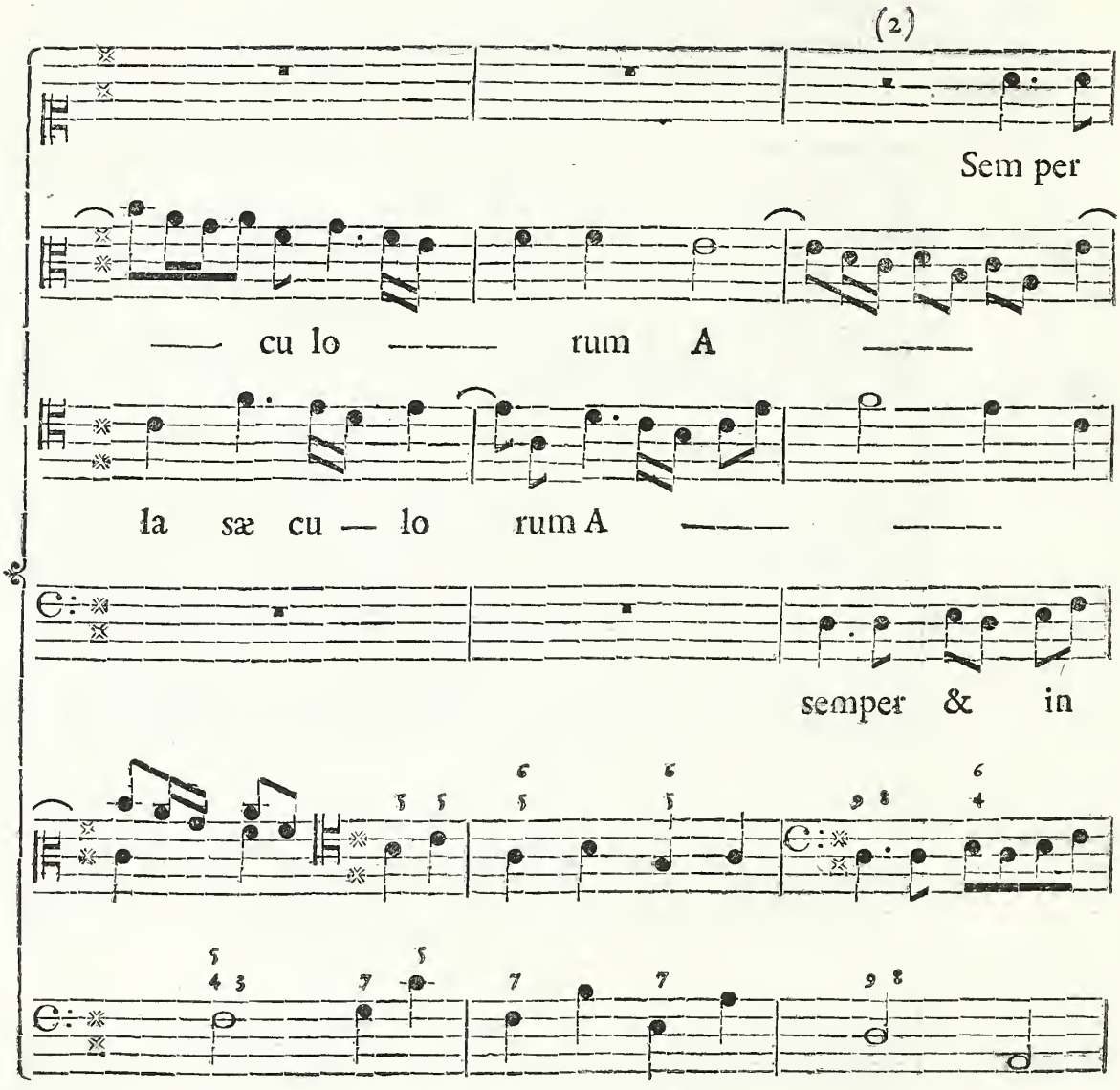

(4) *Ma perchè il Sentimento si estende per una intera* Ottava, *perciò tutte le Parti ripetono l'* Attacco *su le Corde stesse, che usarono in principio della* Fuga, *come più comode in questo caso. Finito dunque il corso dei noti* Attacchi, *le Parti a due a due, replicano il giuoco della* Codetta, *fino che il Basso si ferma su la quinta Corda* A, *in guisa di Pedale, nel mentre che le altre Parti s'intrecciano nell'epilogare il Sentimento, e con un' armoniosa, e posata Cadenza danno termine alla* Fuga.

## *Nel* Cum invocarem *solenne in* D. *Terza Maggiore.*

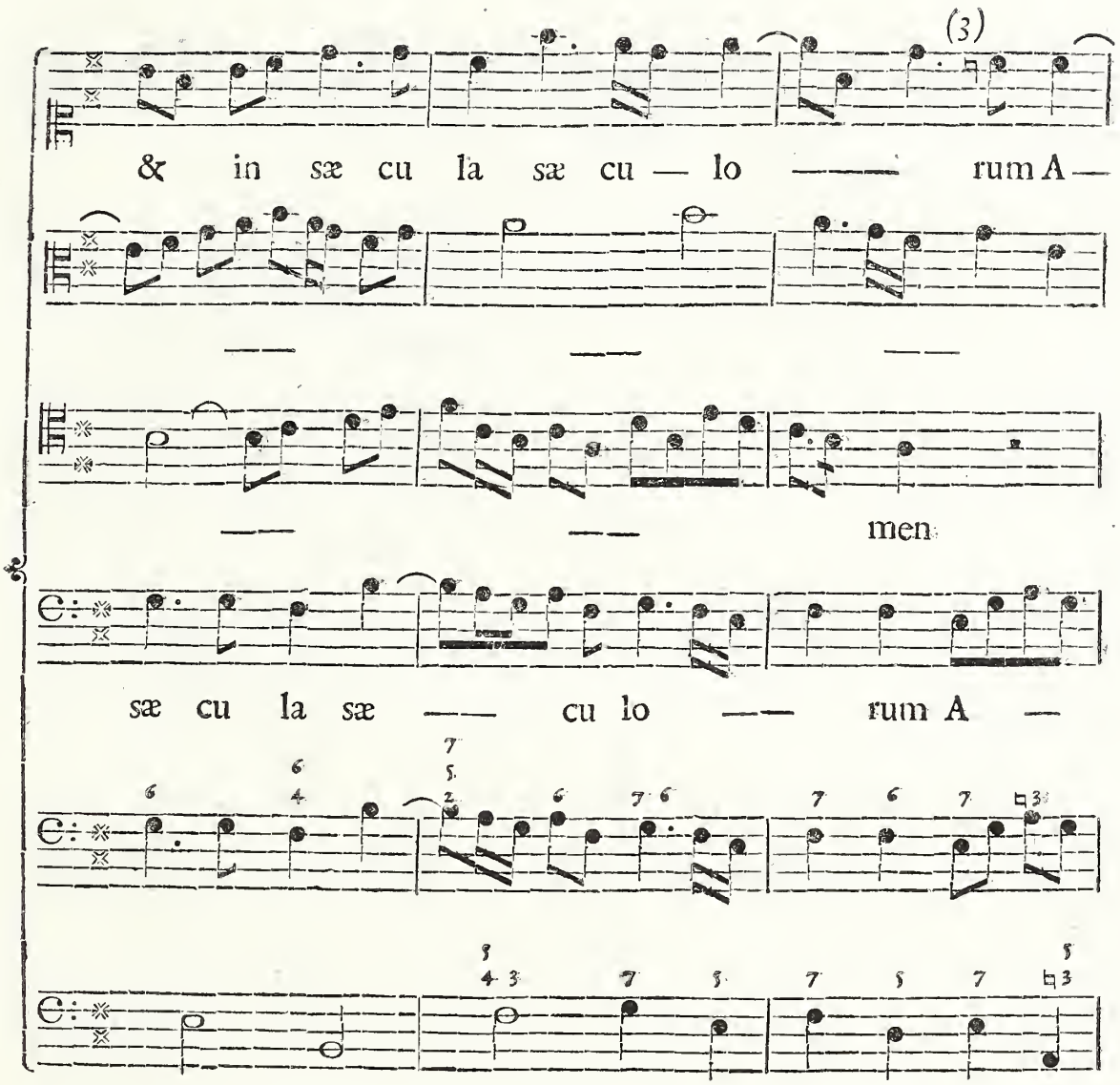
Ecco un altro Saggio di *Fuga* alla foggia della prima. Questa solamente da quella si distingue nel *Soggetto*, e nella *Modulazione*: stantechè questa si aggira per tre Tuoni solamente, e l'altra per quattro.



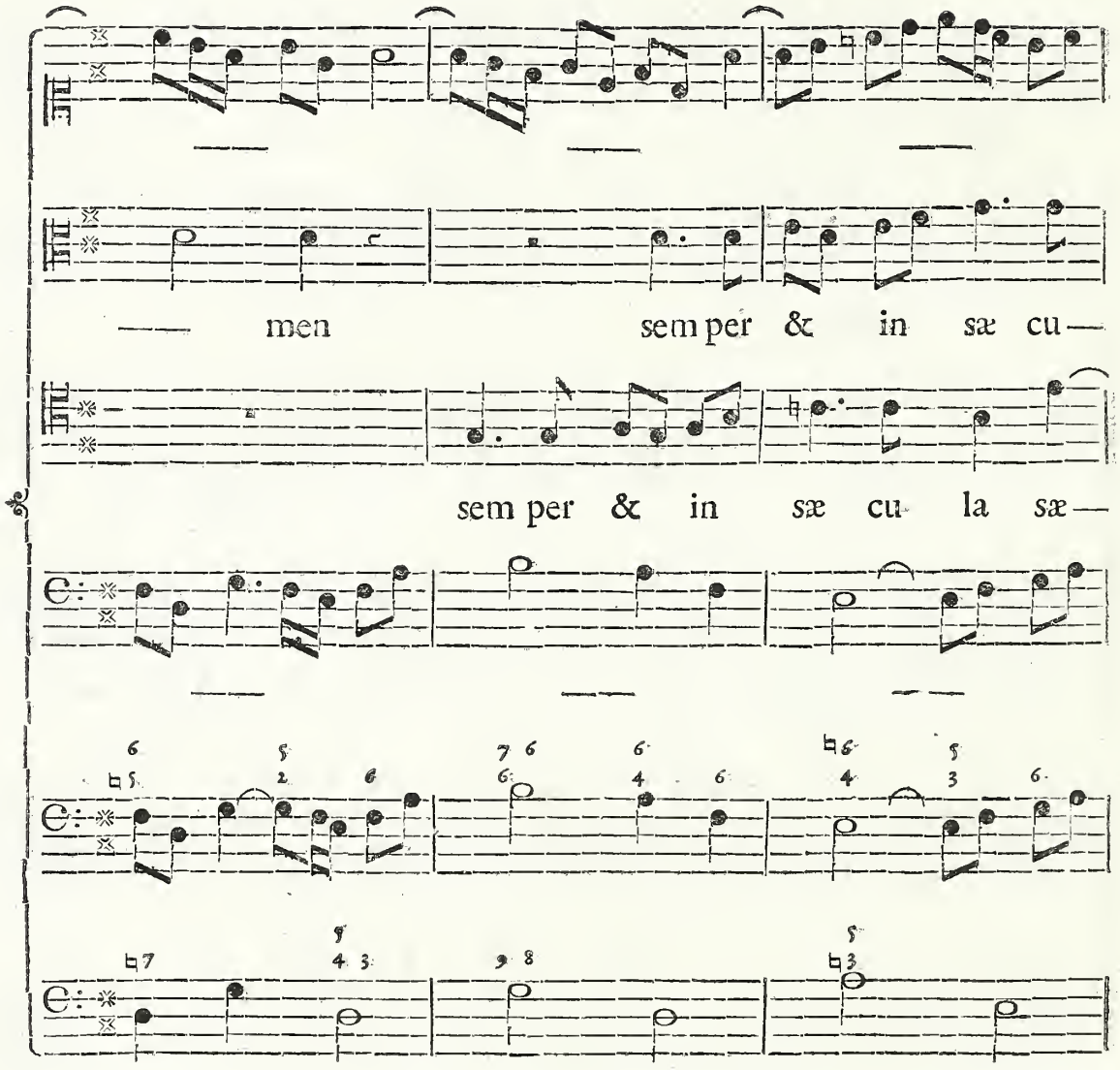

(1) *Il* Soggetto *è vivace, ed armonioso fin dal suo incominciamento, ch' eseguiscono le due Parti medie.*



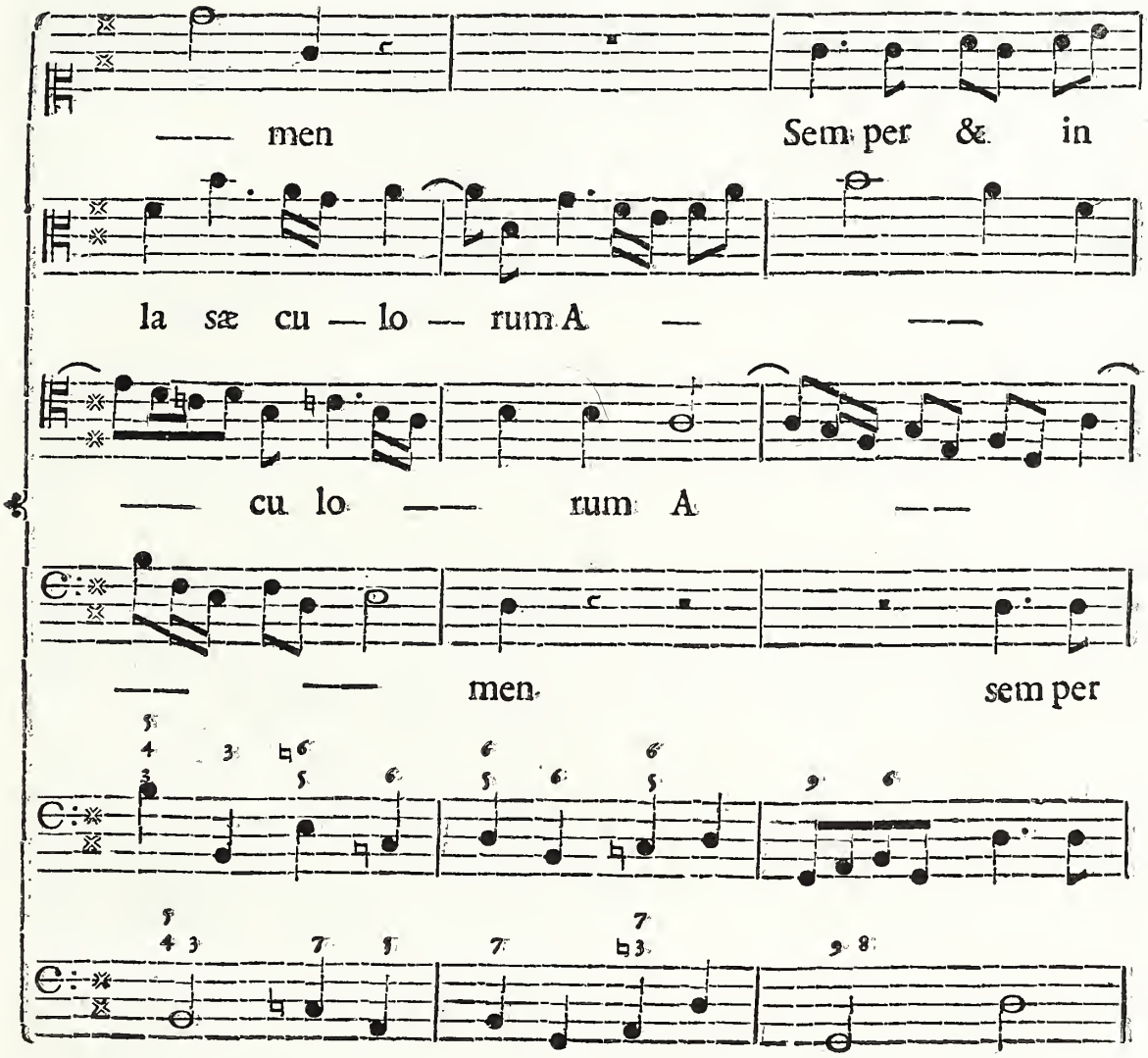

(2) *Negli* Attacchi *poi delle altre due Parti, si ode un movimento alternativo fra loro eccellentemente ordinato, che non reca alcuna confusione.*

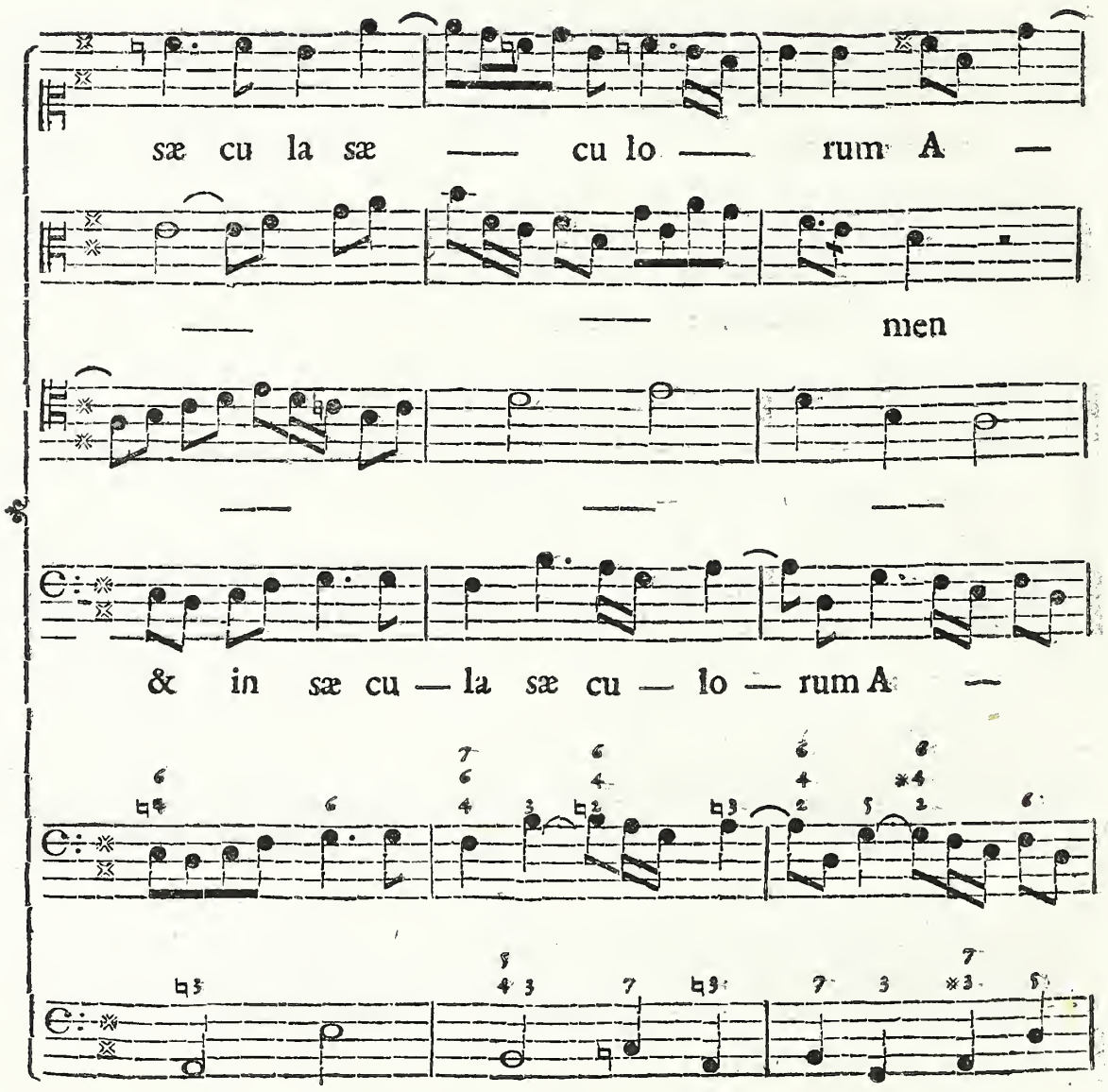


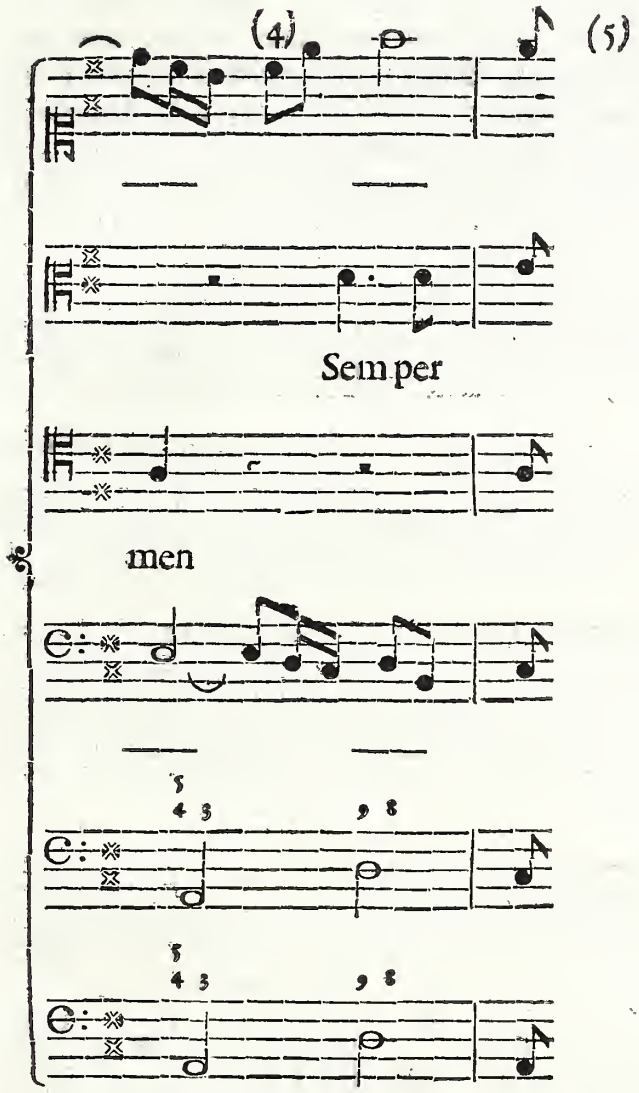

(3) *Qui veramente incomincia a indebolirsi la vivacità della* Fuga; *effetto solito a prodursi dal passaggio nella quarta Corda, ma non mai per colpa dell'Autore; perchè le* Armonìe, *e le* Cantilene *sono sempre le stesse: la colpa però è dell'uso, dal quale il nostro Autore si scosta spesso, e con tanta riuscita. Egli ha composto questa* Fuga, *unitamente all'indicato Salmo, nel* 1731; *tempo appunto, in cui il sopradetto uso era più che mai in vigore. La Legge delle* Fughe *allora non ammetteva altre Corde, se non che la*




Prima, *ossia* Tuonale, *e le due subordinate, che sono la* quinta, *e la* quarta. *Contuttociò la Modulazione della* quarta, *colla sua languidezza, porta nella* Fuga *un contraposto, che alle volte produce un effetto assai buono; come nel caso nostro, in cui per il Contraposto appunto risultano maggiormente li due* Attacchi, *che danno termine alla* Fuga.


—— men Sem per & in
la sæ cu — lo — rum A — ——
—— cu lo —— rum A ——
—— —— men sem per


sæ cu la sæ —— cu lo —— rum A —
—— —— men
—— —— ——
& in sæ cu — la sæ cu — lo — rum A —

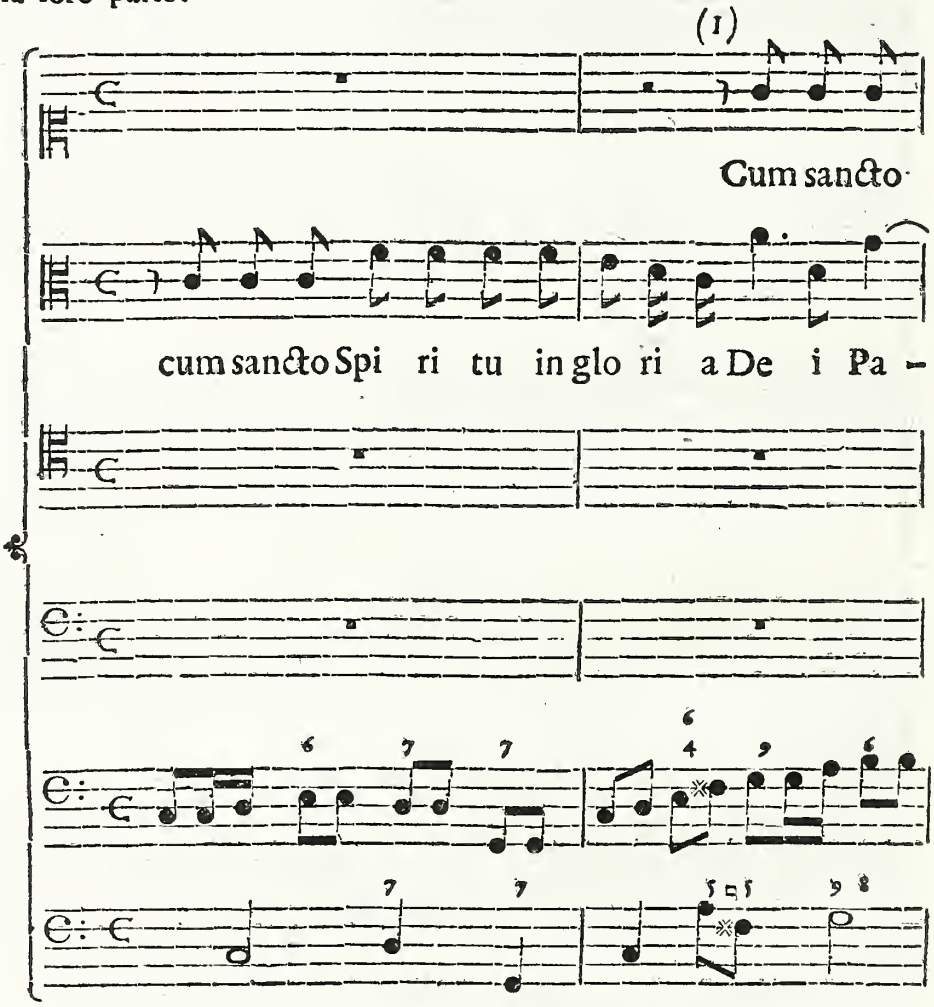



(4) *Li due* Attacchi *del Contralto, e del Tenore nella prima Corda, sono gli stessi, che diedero principio alla* Fuga; *ed altro divario non v'è, fuor che ivi erano nudi, e qui sono coperti dall'Armonia delle due Parti estreme, colle Cantilene già introdotte fin dapprincipio.*

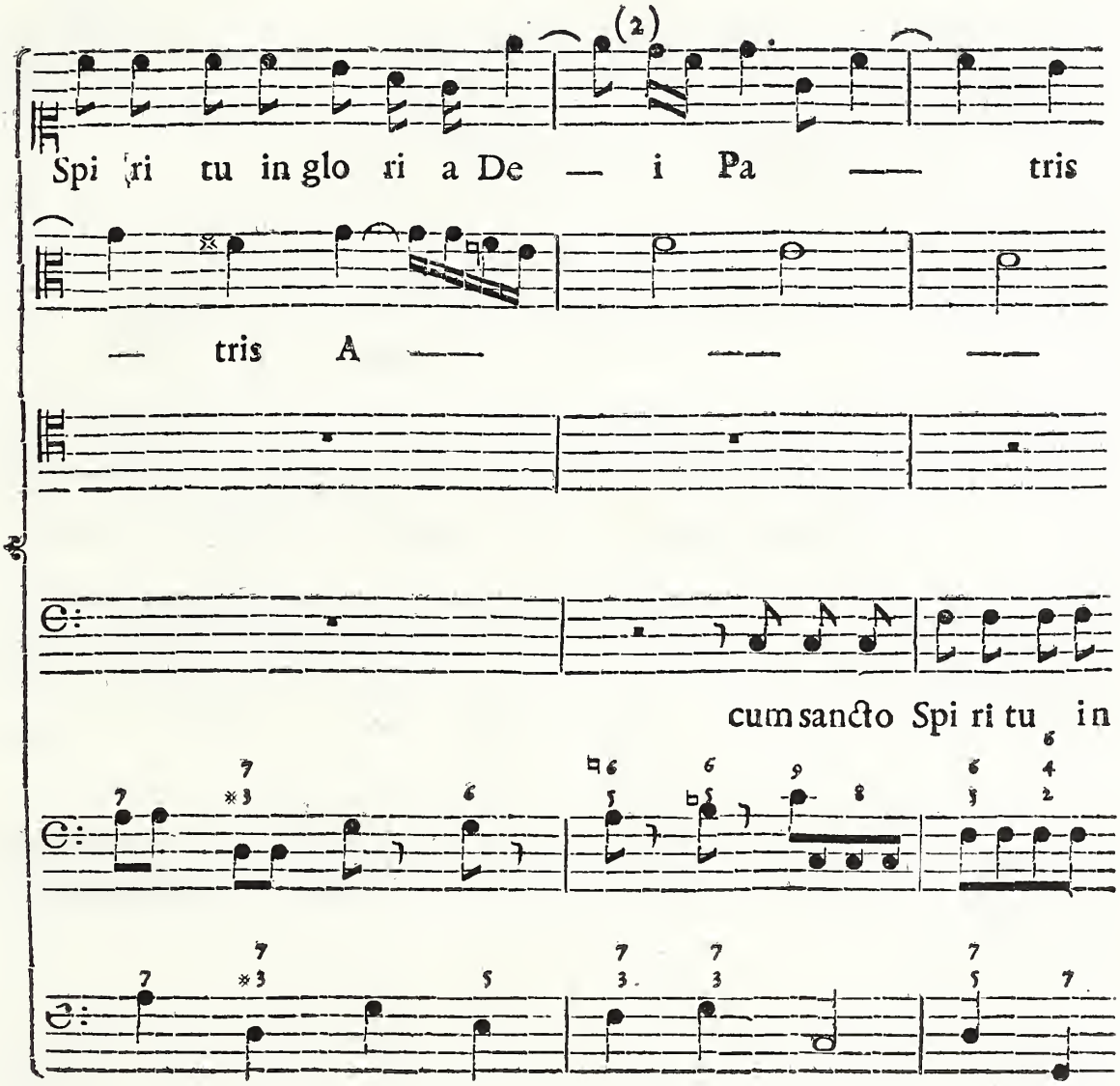
(5) *Il Basso poi ed il Soprano, a tempo debito, fanno lo stesso. Ma prima, che questi compiscano il Soggetto, vi subentra il Tenore coll'*Attacco *nella quinta Corda, e poco dopo il Contralto colla Corda prima, ed ecco lo stretto. Ma immediatamente dopo quest' ultimo* Attacco, *termina la sua Cantilena il Basso nella prima Corda, e salta di posta su la Corda quinta, ove si fissa per il tempo di quattro Battute, fintanto che l'ultime due Parti danno termine al Soggetto, e disponendosi alla solita Cadenza si finisce la* Fuga.

## *Nel* Gloria *breve in* C. *per Terza Maggiore.*

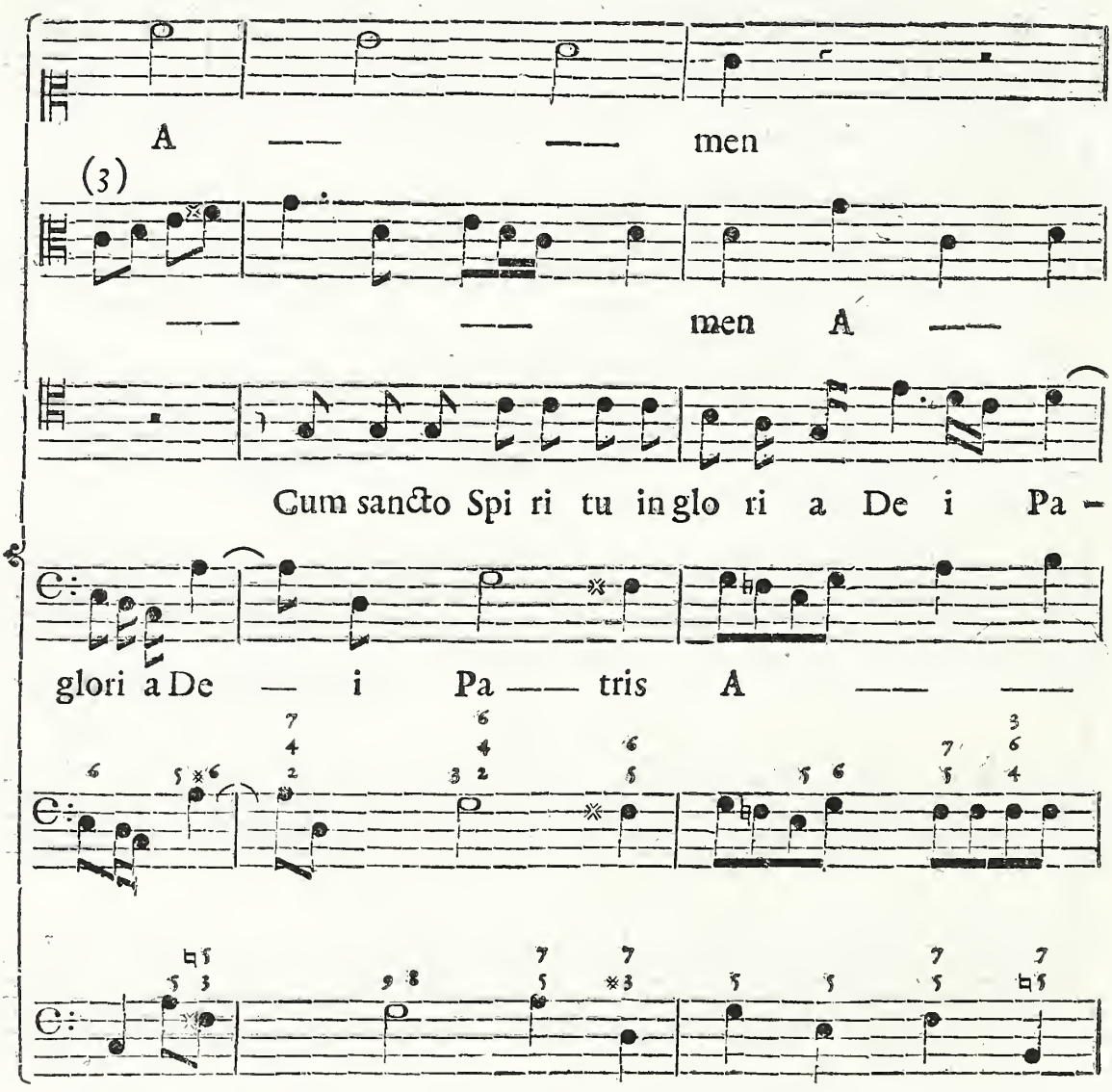
Il Sentimento di questa *Fuga*, benchè non abbia dello straordinario, ciò nonostante sillabato come si vede, accompagnato da' soliti artificj, e con un Tempo alquanto allegro, fa un effetto inaspettato. Ma in questo buon effetto, son persuaso, che vi concorra in gran parte la sua facilità; stante che il *Soggetto* è facile assai: e le *Cantilene a piacere* sono comode, e chiarissime; e le Armonìe, che vi concorrono, non sono tanto caricate: cose tutte, che molto influiscono alla esattezza di esecuzione di qualunque siasi Componimento; mentre gli Esecutori, per quanto siano inesperti, non mancano in questo caso di coraggio, ed eseguiscono la loro parte.




(1) *Si osservi l'artificio, che usa in questa Proposta il nostro Autore. Sostiene qui la Corda* A *del Contralto col* Punto, *il quale diventa Dissonanza di* nona, *e poi fugge. In questo frattempo la risolve il Soprano coll'* attacco *della Risposta. Ritorna il Contralto con moto contrario, e la risolve anch'esso su l'ultimo quarto della Battuta.*

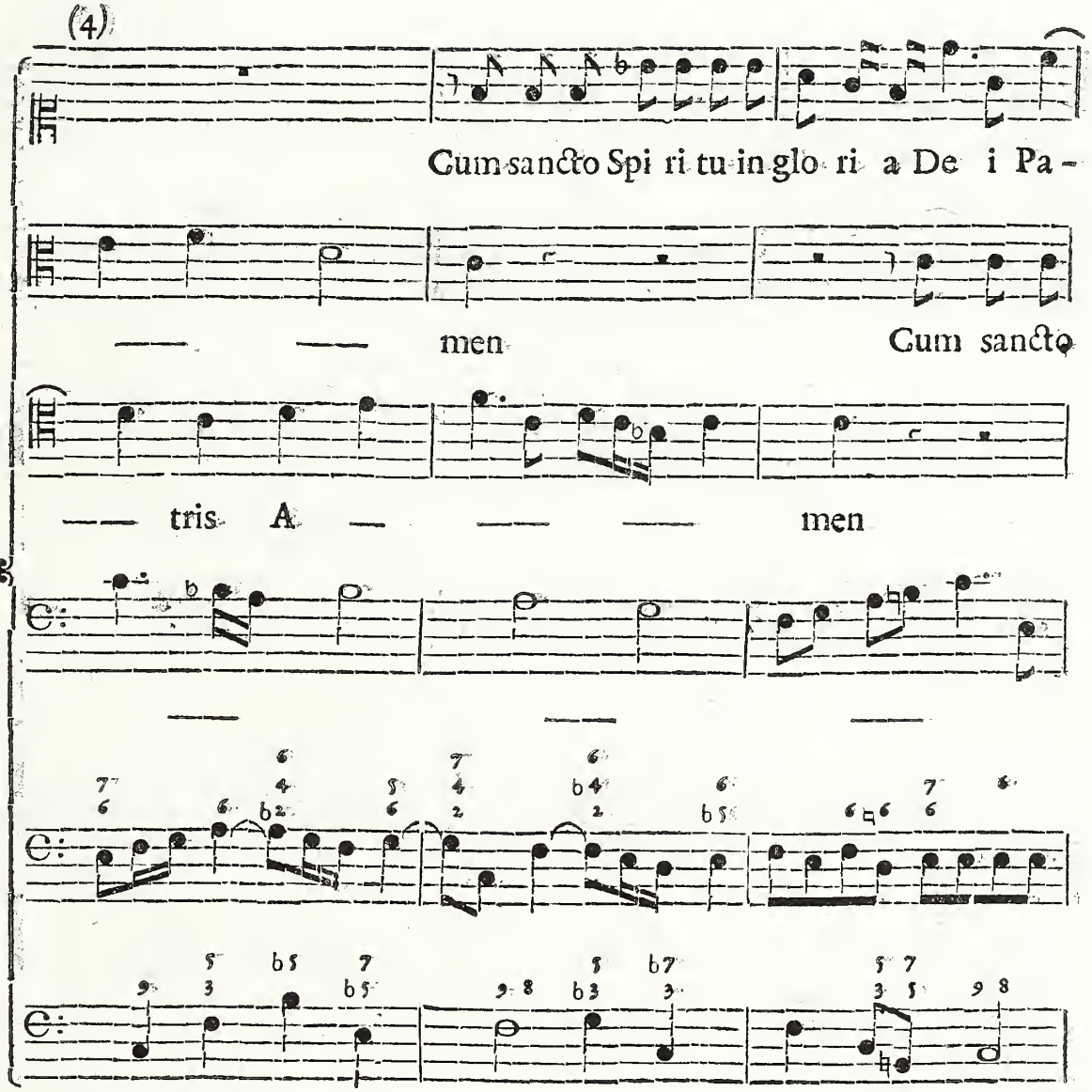



(2) *Un'altro artifizio adopera sul fine della Risposta, ed è, che dovendo fare il salto di* sesta, *per uniformarsi in tutto alla Proposta, si trova in questo caso nell'Armonia propria dello stesso* Elami, *ove non ha luogo di fare il nuovo* Attacco *della Proposta. Cosa fa egli? Sostiene l'*Elami *con Legatura, e lo permuta in dissonanza di* settima, *che sfug-*



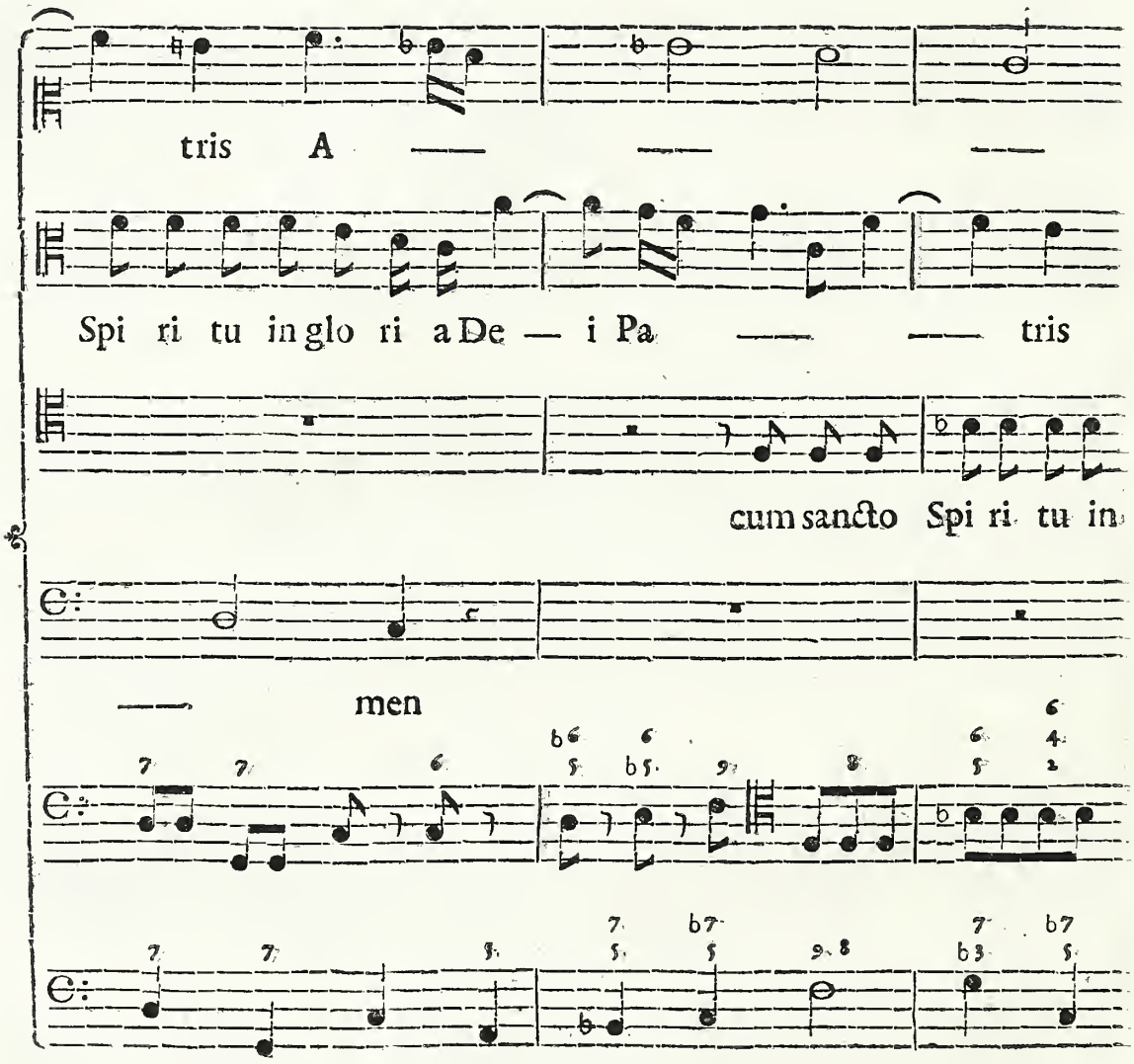

*ge; e così nel miglior modo imita il Canto della Proposta su la parola* Dei, *e si prepara ancora per il giuochetto della* nona, *come fece nella prima Proposta. E questi due artificj sono sempre costanti nelle additate occasioni.*

(3) *Un' altra cosa vi è da rimarcare nella presente* Fuga, *ed è, ch' egli fa benissimo*

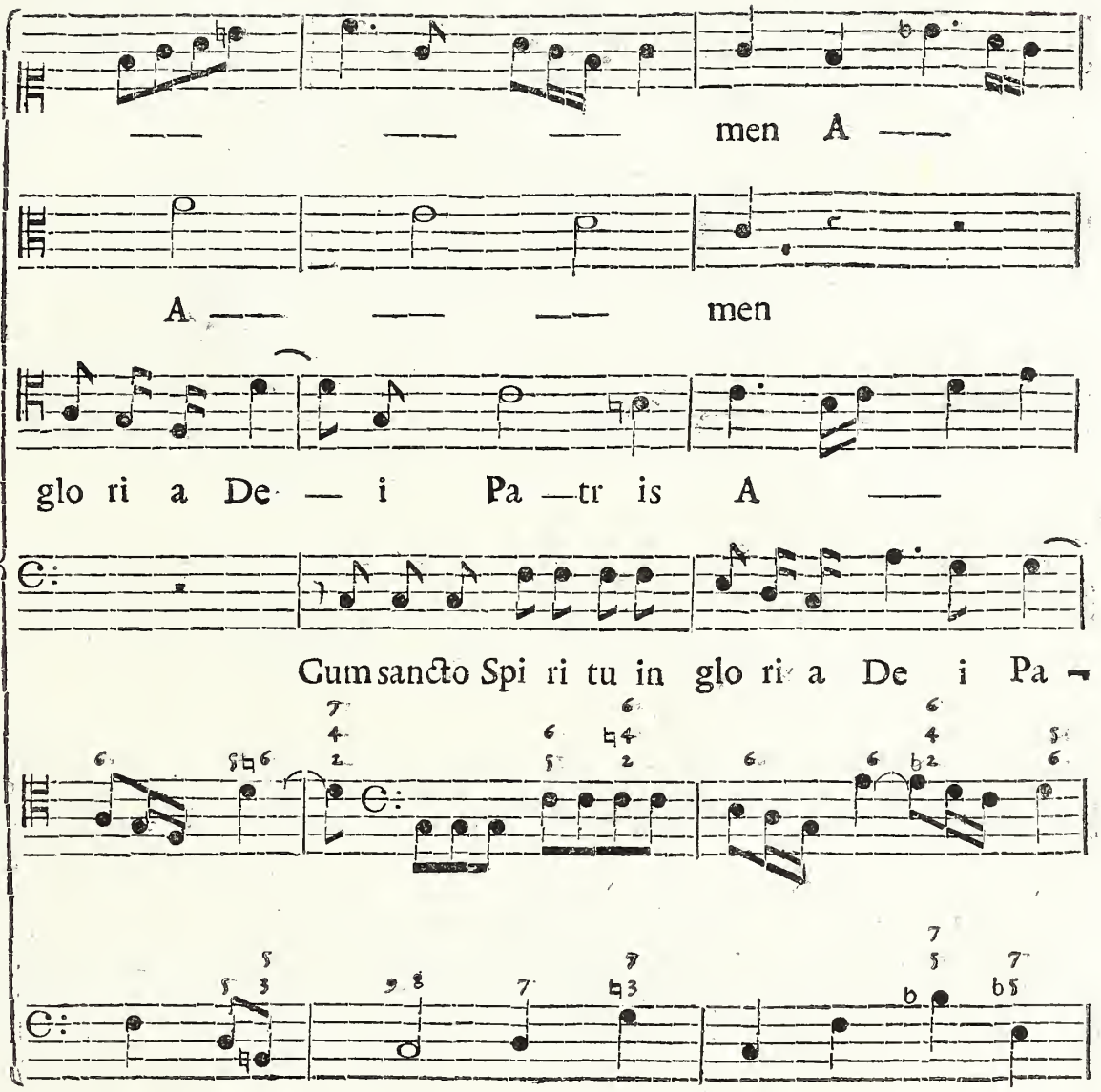


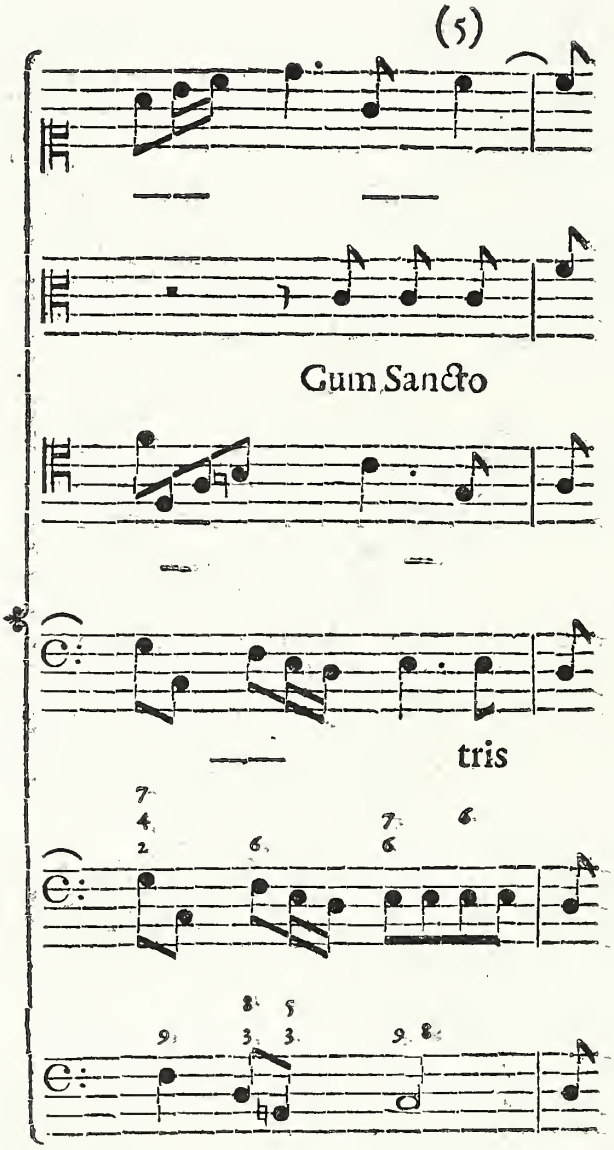

*la* Codetta *comune a tutti, nel passare da uno all'altro Tuono; ma non la pone nella Parte, ch'eseguisce la Proposta, o la Risposta; ma bensì in quella, che forma la* Cantilena a piacere. *E siccome il primo* Attacco *incomincia col solo Contralto, pone la* Codetta *nella Parte dell'Organo.*

(4) *La condotta di questa* Fuga, *è la condotta più comune. Vale a dire, che dopo i*




*quattro* Attacchi *di Proposta, e Risposta colla* quinta, *si passa a far lo stesso colla* quarta Corda.

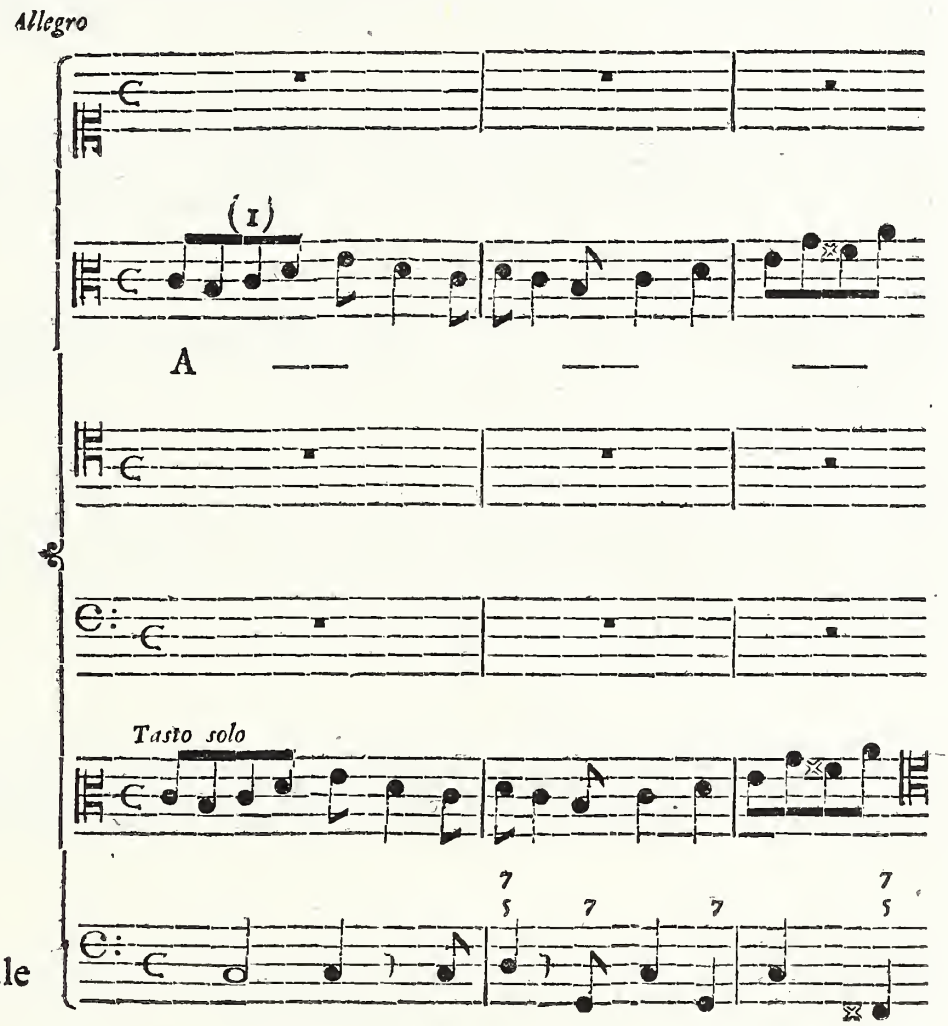

men A
A men
glo ri a De i Pa tr is A
Cum sancto Spi ri tu in glo ri a De i Pa



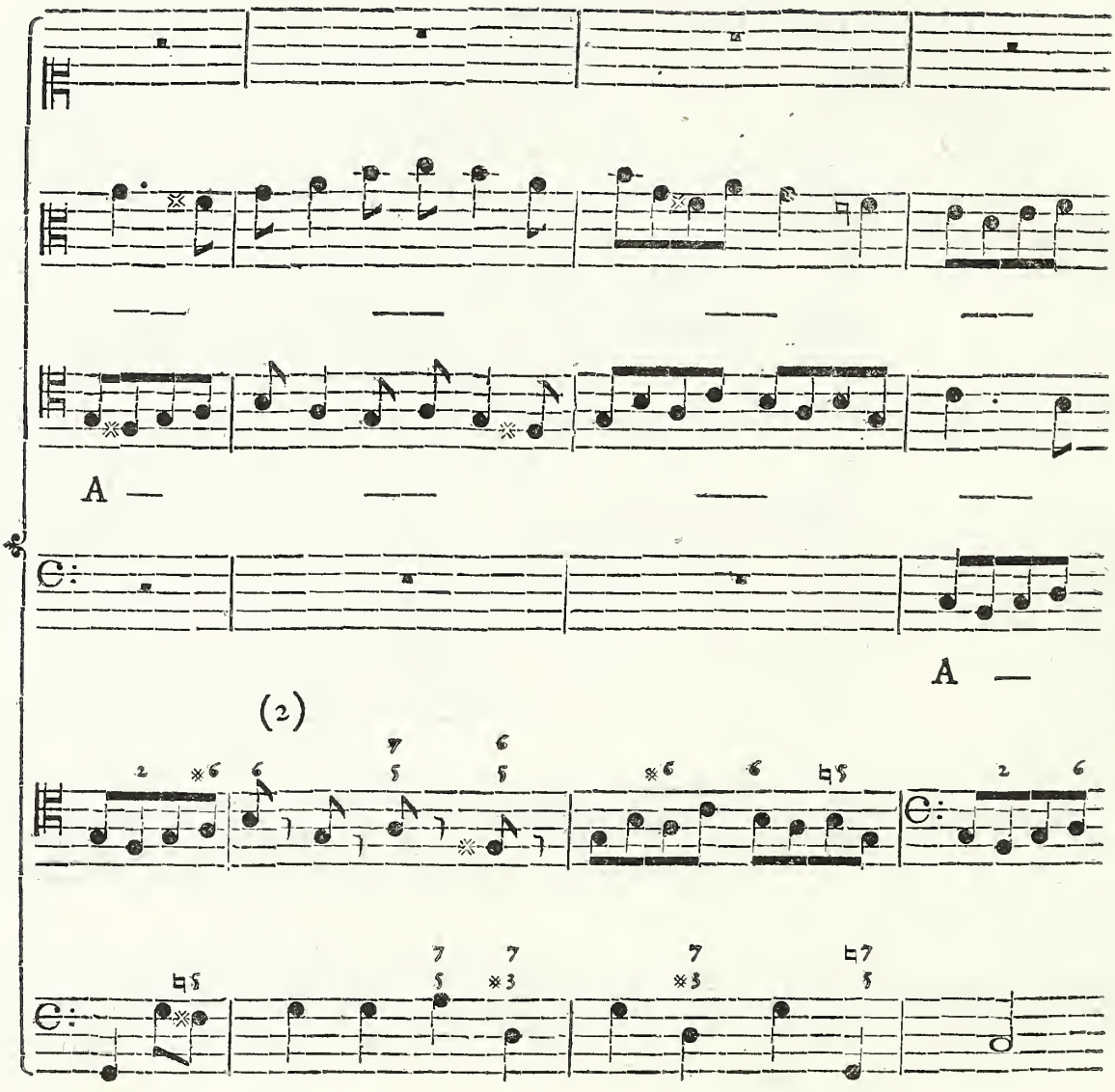

(5) *Si torna poi a modulare colla* quinta. *Terminati così gli altri quattro* Attacchi, *pianta l' Autore il Pedale nella quinta Corda, su cui forma un Epilogo colle sole due Voci di Soprano, e Contralto, mentre il Basso, e il Tenore colle* Cantilene a piacere *già adoperate nella* Fuga, *somministrano il pieno all' Armonia.*

## *Nel* Domine ad adjuvandum *in* C. *per Terza Maggiore.*

Essendo questa *Fuga* stabilita sulla sola parola *Amen*, altro sentimento non potea idearsi più a proposito di questo; poichè *allegro*, *grazioso*, *brillante*, ed *armonioso*. A capo.

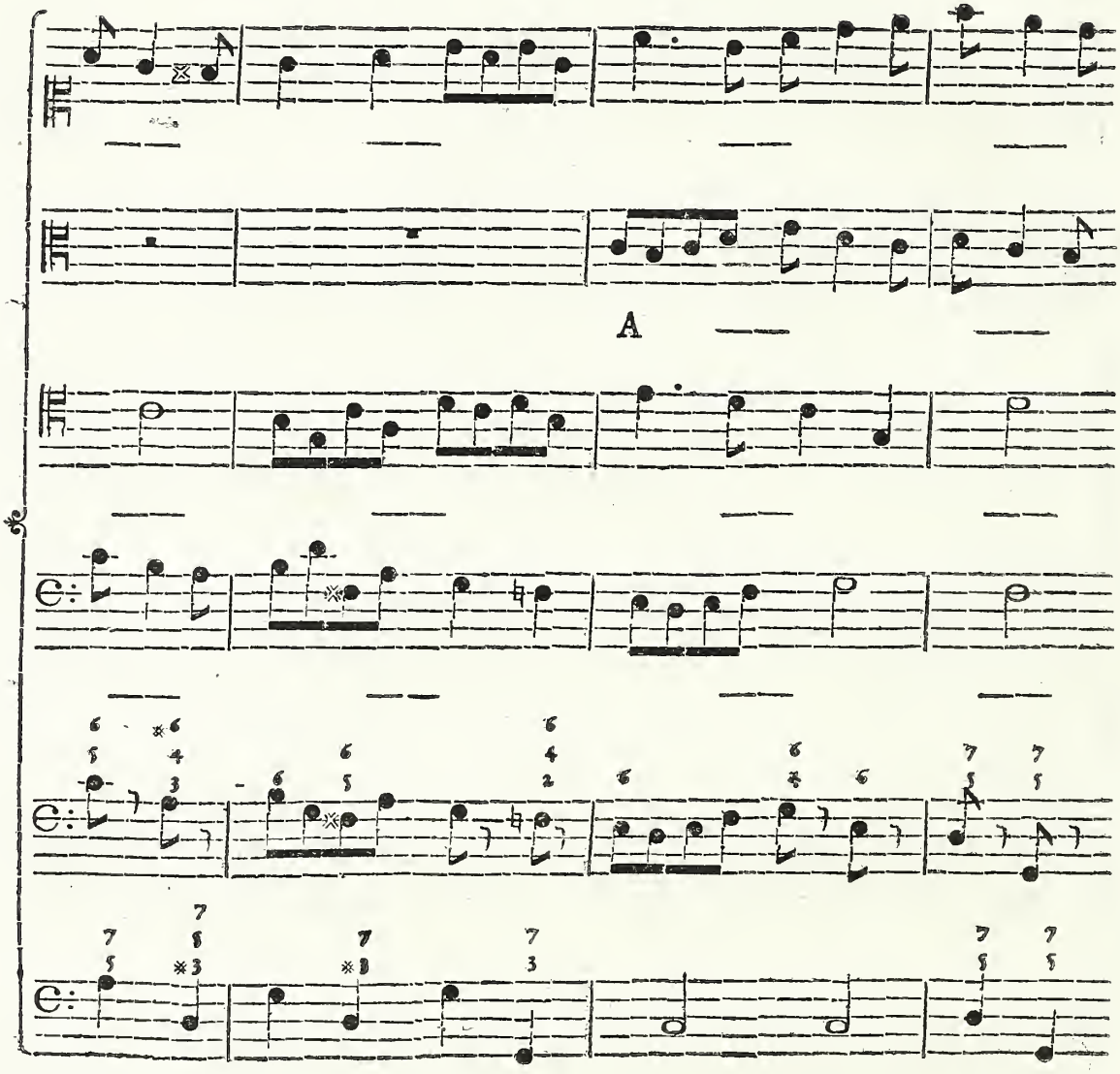


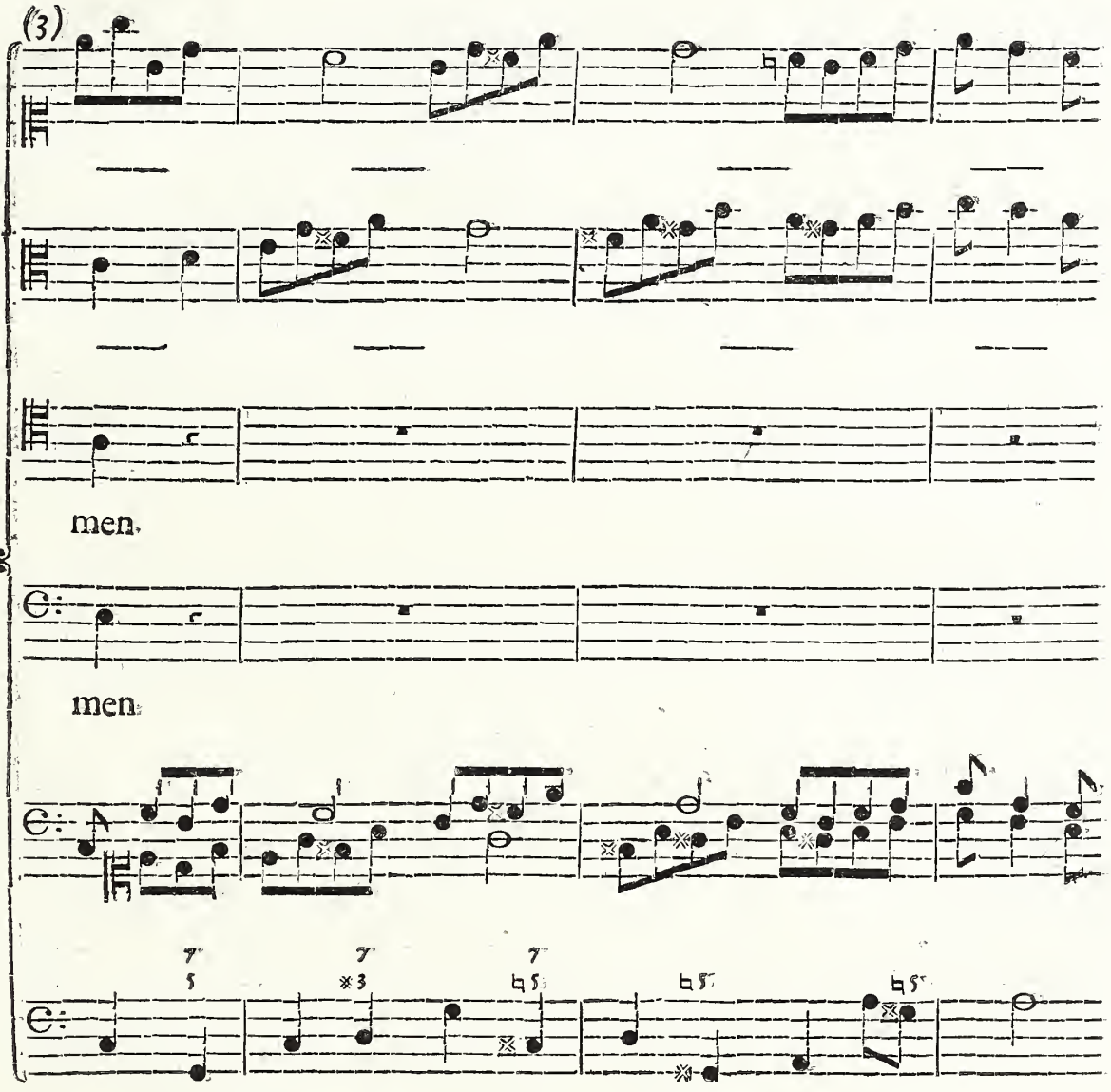

(1) Allegro *nel suo principio*. Grazioso *nelle* Sincopi. Brillante *nel variar Tuono*. *Ed* Armonioso *nell'ingresso, che a mano a mano van facendo le Parti.*



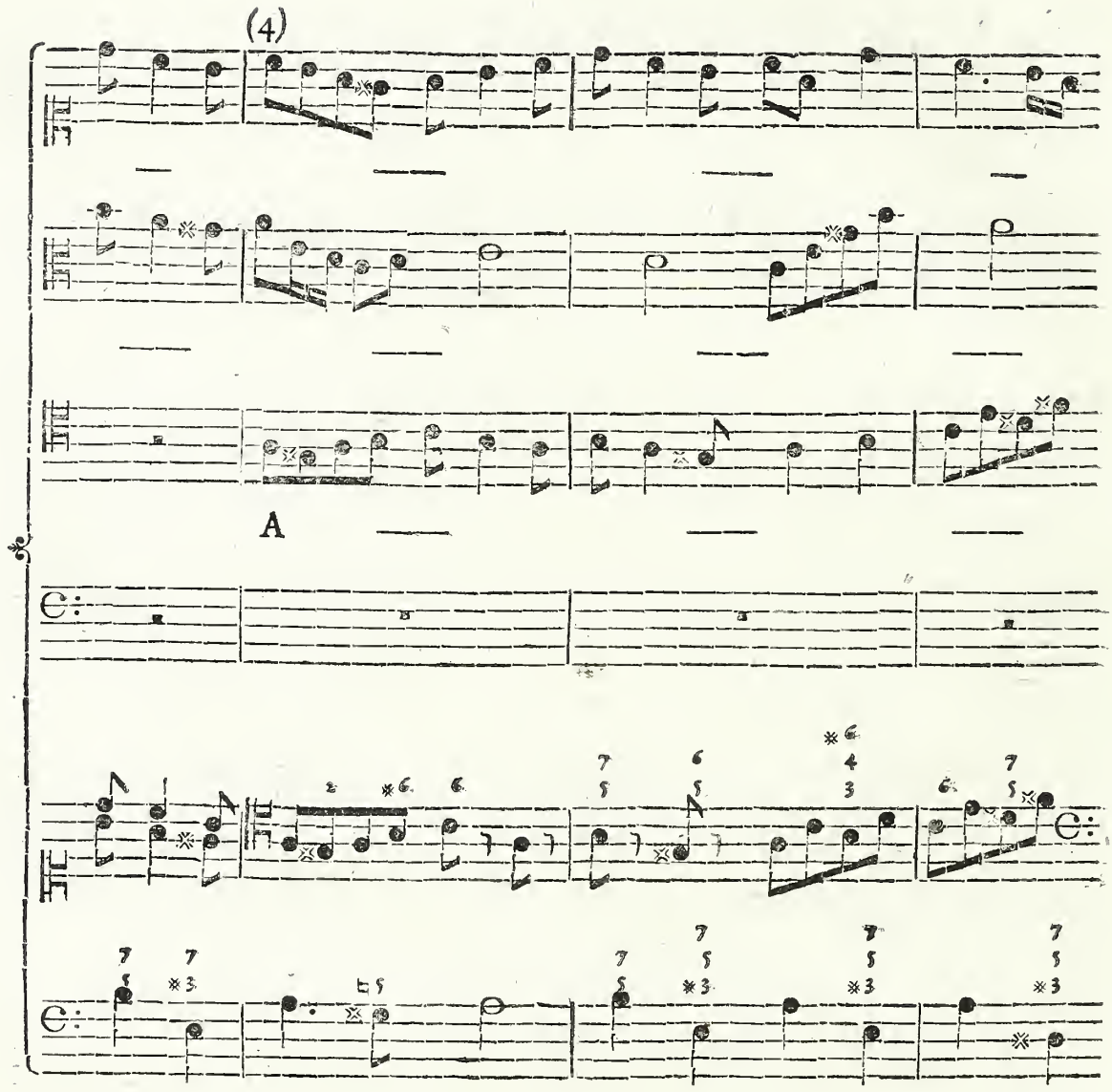

(2) *Si osservi poi l'avvedutezza, che usa nella Parte Organica, a maggior' effetto dell' ideato* Sentimento. *Questa Parte incomincia con del Moto; lo raffrena nelle* Sincopi; *e lo rinforza nel mutar Tuono.*

A — —
men

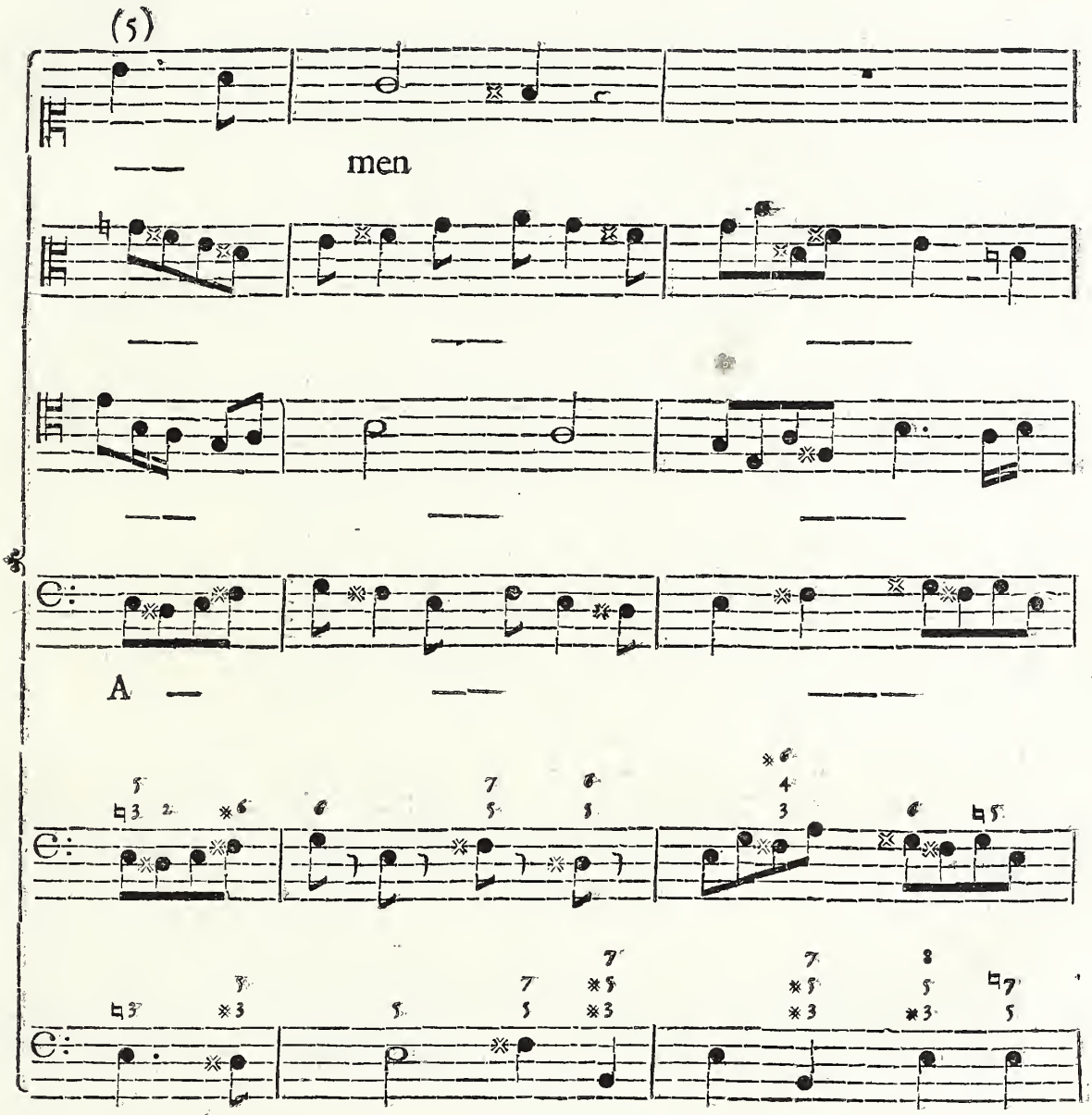

A



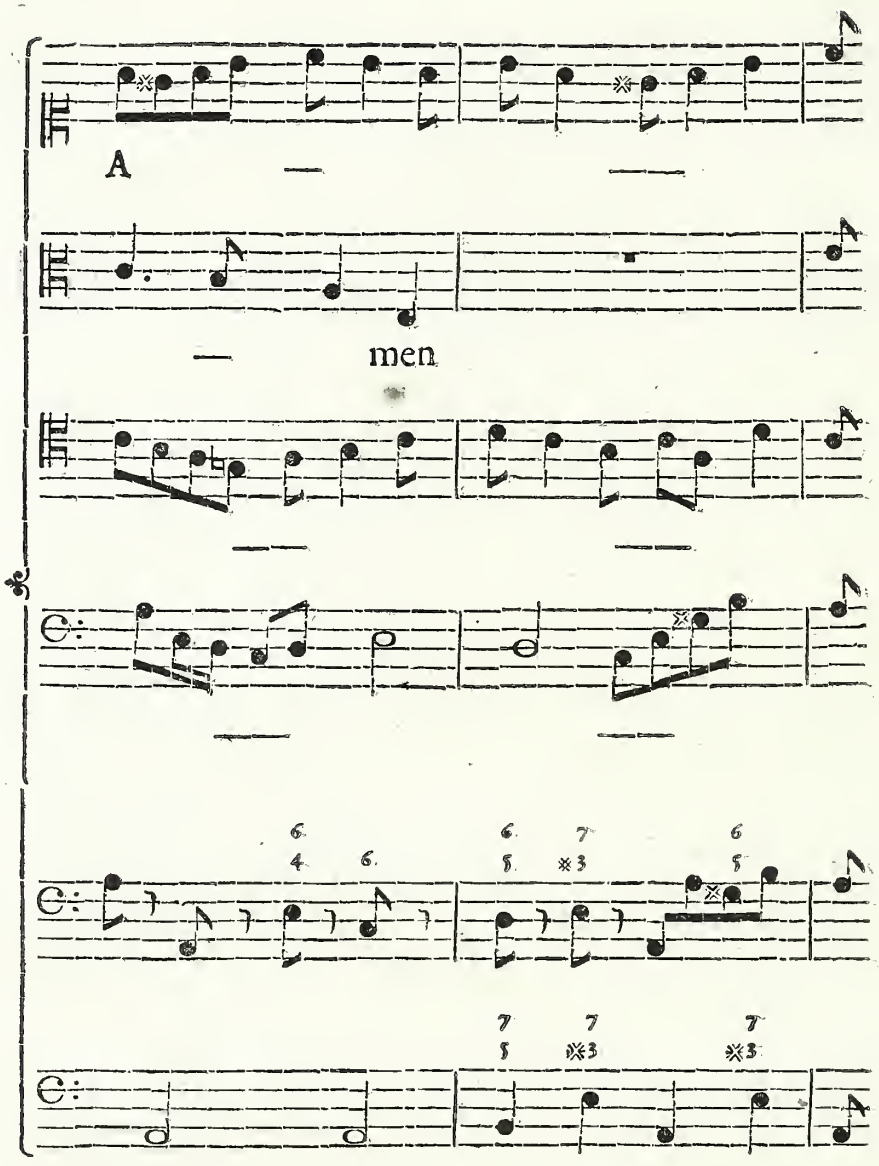

(3) *E' bellissima poi l'improvisata, che adopera nel sospendere il Canto alle Parti gravi, nel mentre che le Acute formano fra di loro una specie d'* Imitazione *colle proprie* Codette *fino allora adoperate nelle Proposte; e così gentilmente si portano al primo Tuono relativo di* A; *ove ambedue si uniscono in* terza *a proporre il* Sentimento *nella detta Corda.*




(4) *Terminato però questo* Sentimento, *in vece di farci udire la Risposta su la quinta corda* E, *ci presenta la medesima Proposta nelle Corde equisone colla Parte del Tenore. Ma questo attacco somministra ancora una qualche varietà, dopo la sensazione di quelle Parti nude. Oltredichè questa ripetizione di Proposta si deve considerare come un necessario ripiego, acciò i quattro* Attacchi *di Proposta, e Risposta nelle Corde relative, restino comodi, e adattati a quelle Voci, che devono eseguire tanto il* Soggetto, *che le* Cantilene a piacere; *mentre, se ben si osserva, si troveranno sempre fra loro cambiate.*



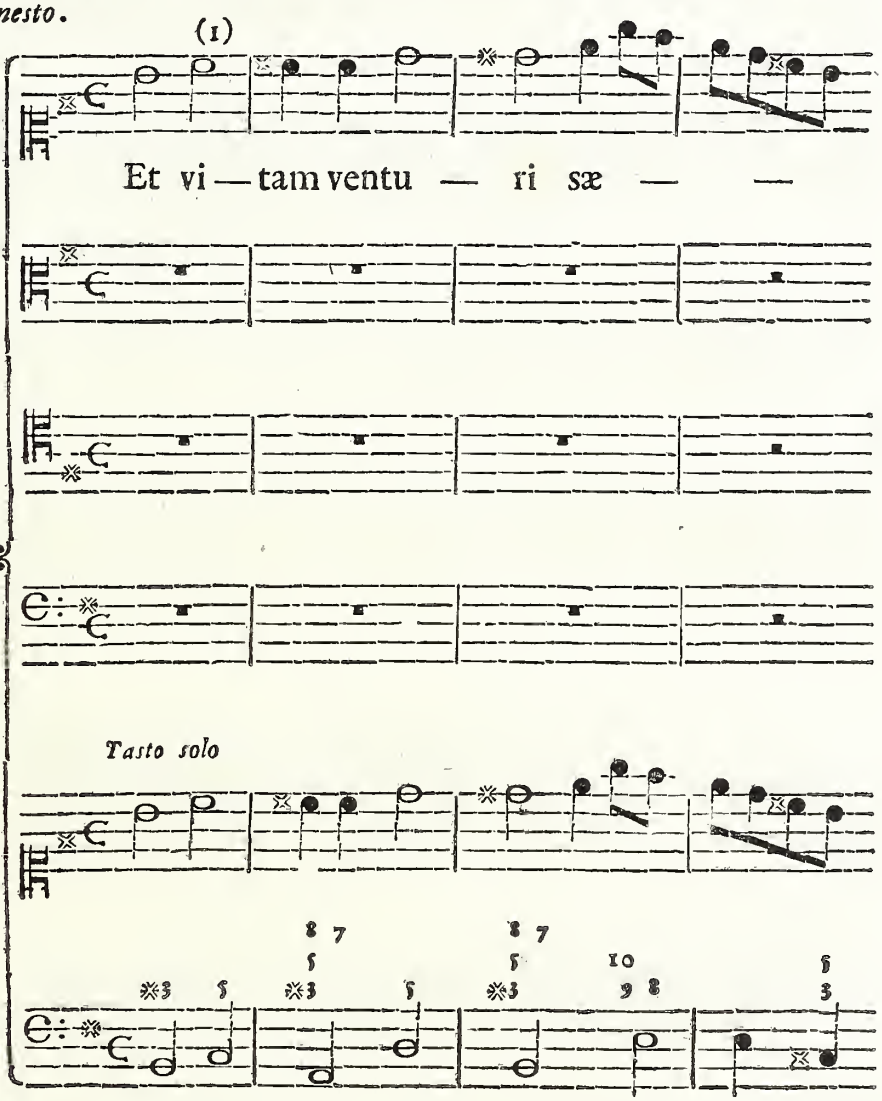

(5) *Eseguiti dunque i quattro* Attacchi relativi, *ritorna nuovamente alla Corda principale. Il modo poi di tornare alla detta Corda non è punto dissimile da quello descritto al Numero* (3), *e altra differenza non vi cade, che per fare il solito giuoco d'*Imitazioni,



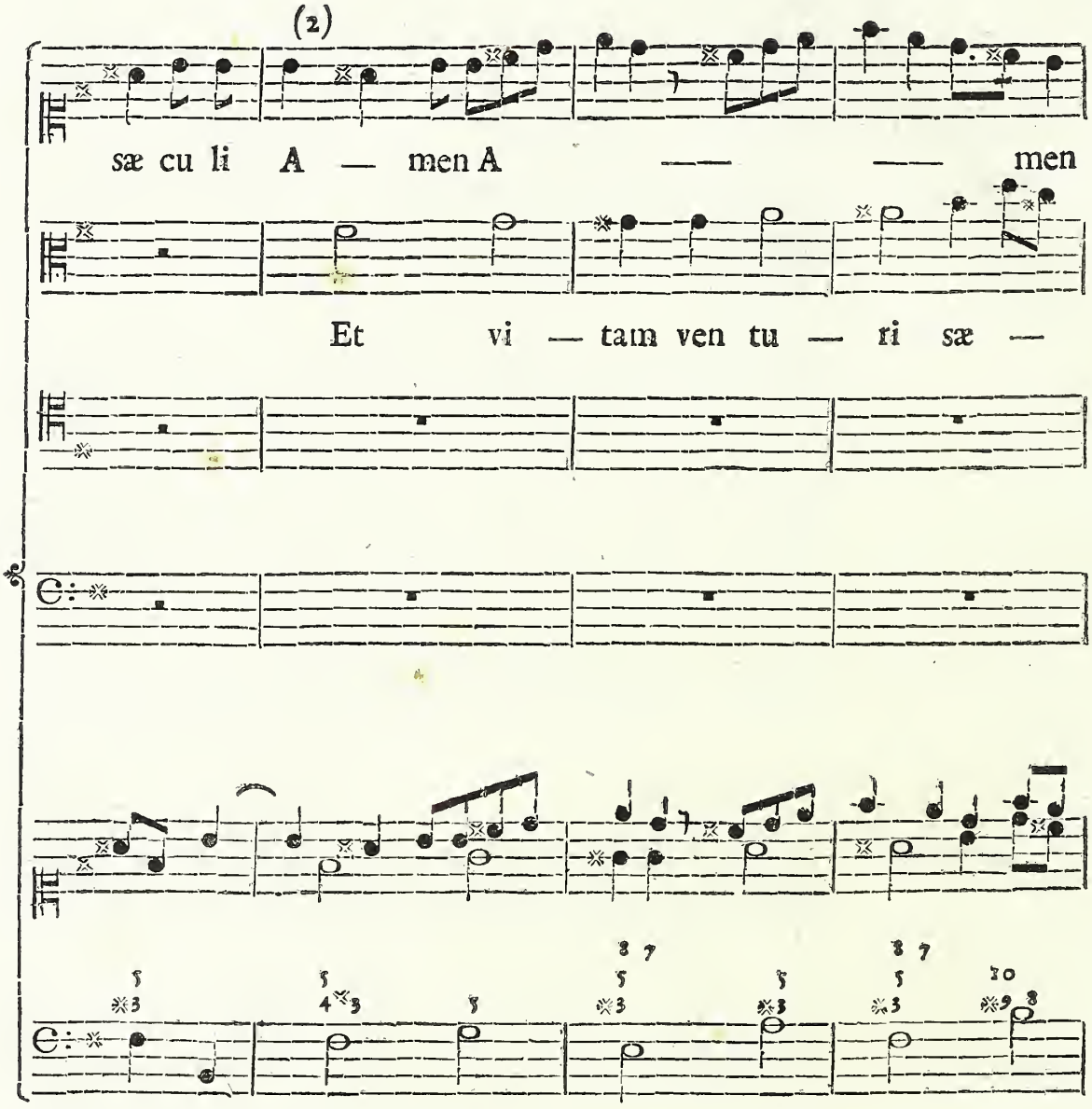

*in vece di usare le* Codette *delle Proposte, si serve di quelle delle Risposte. Giunto poi alla Corda principale, unisce in* Sesta, *le Parti acute a proporre con essa il* Sentimento, *e la replica del* Sentimento, *che fece il Tenore in* ottava *nella prima Modulazione, in questa seconda la fa il Basso; e col solito ordine di Proposta e Risposta, si giunge con un piacevole, e ben lavorato Epilogo al termine della* Fuga.

## *Nel* Credo *in* Elami *per Terza minore.*

Suol dirsi comunemente, che i Tuoni per Terza minore son atti ad esprimere soltanto i Sentimenti di *languidezza*, o di *mestizia*. Diversamente però, come in molti altri casi, dimostra il nostro Autore con la *Fuga*, che ora siamo per esaminare su le parole *Et vitam venturi saculi*, le quali contengono un senso piuttosto *allegro*, che *mesto*.

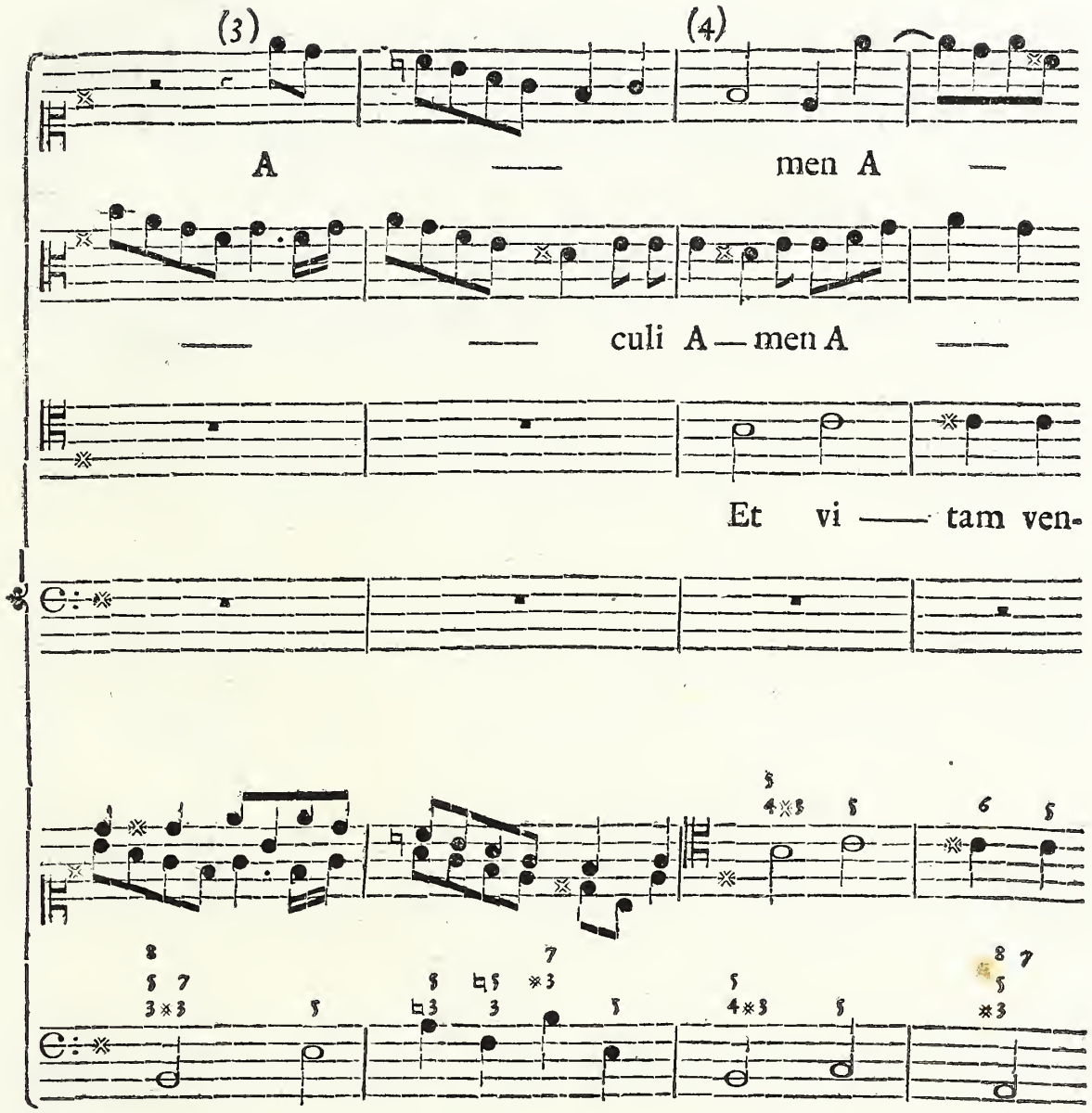



(1) *Si deve qui riflettere, ch' essendo la composizione del* Credo *appoggiata sul Tuono di* Elami Terza minore, *e il disegno dell'* Attacco *trovandosi ideato dall'Autore su la quinta Corda del* Tuono; *egli artificiosamente lascia tutte le Parti in sospensione su la detta* quinta *B.* con terza maggiore, *e in questa Corda attacca la Proposta, con un Sentimento*




*inaspettato, il quale inalzandosi gradatamente per* Semituoni, *finchè giunge alla sua Fondamentale in acuto; quindi da questa forma una discendente, e vivace Cantilena con le Corde proprie della* quinta, *e sopra di essa si appoggia con effettiva Cadenza; mà poi immediatamente riprende il suo corso, accompagnando la Risposta del Contralto, con una ben intesa, e brillante* Cantilena a piacere.

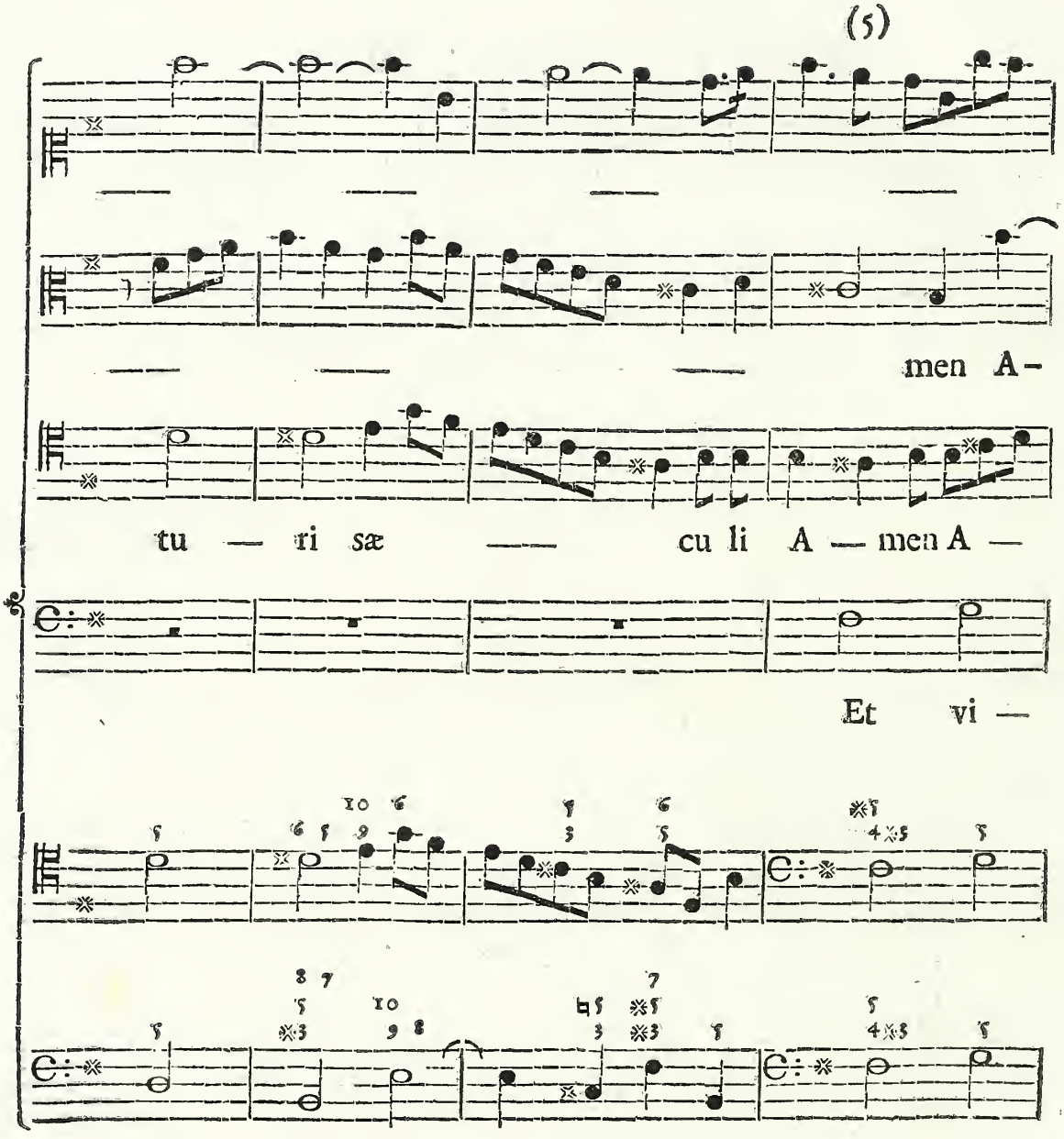
(2) *L'* attacco *del Contralto è formato sopra la* quinta *della* quinta, *e và ottima-*

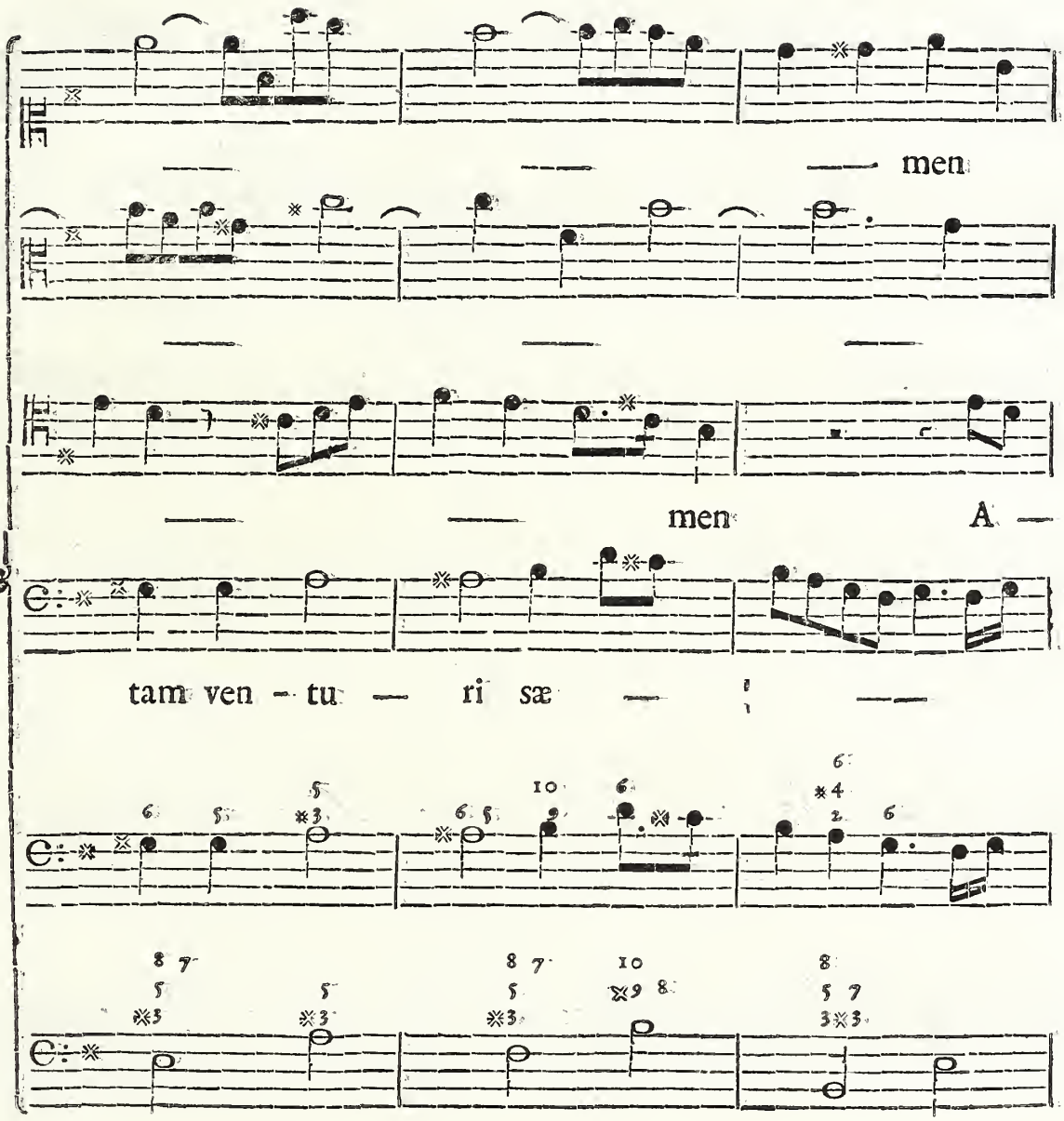


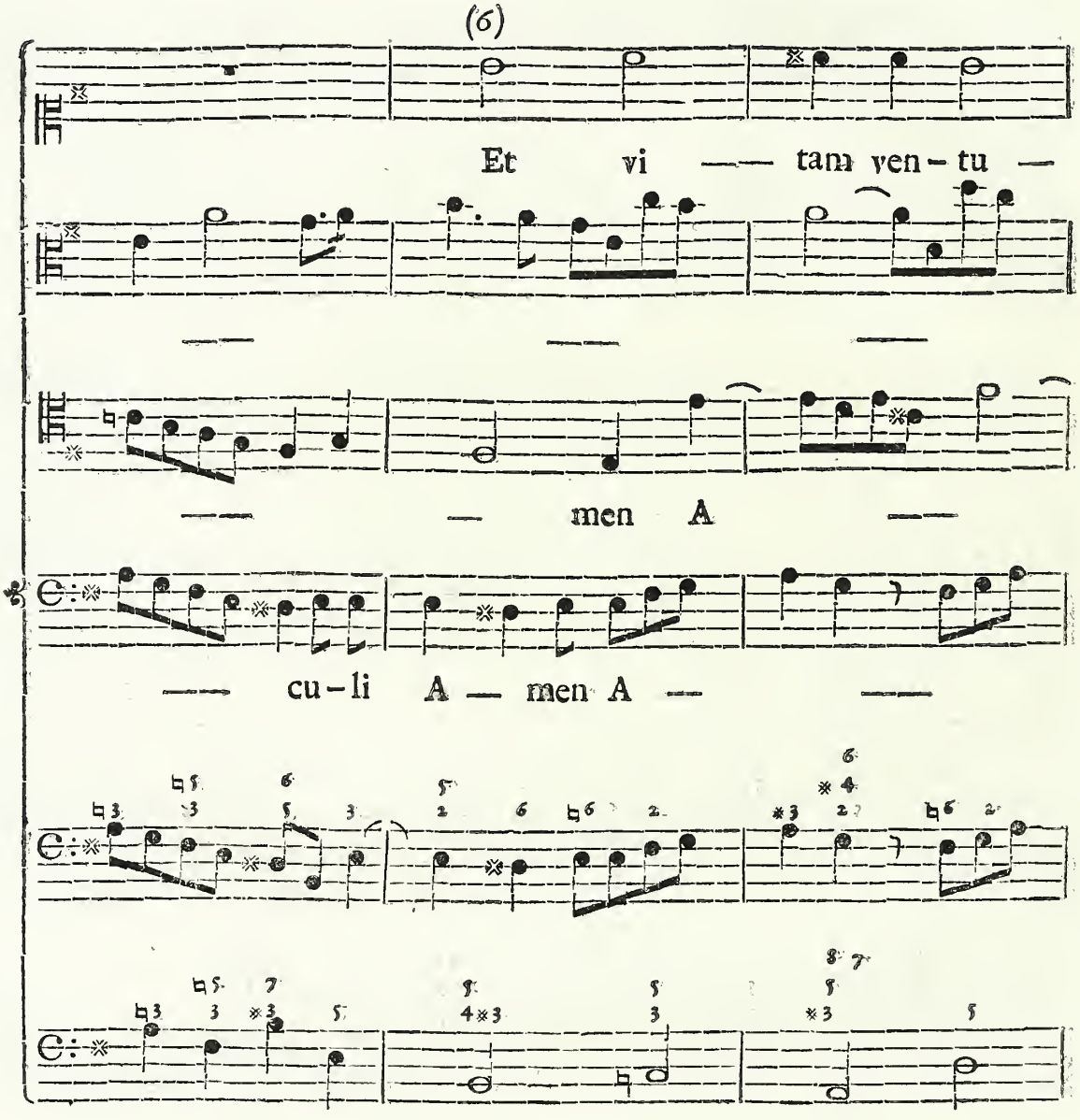

*mente bene, perchè il tutto proceda uniformemente a quanto fu eseguito nella Proposta:*

(3) *Trovandosi qui dilungata la discendente Cantilena, non deve far specie alcuna; poichè questa elegante aggiunta fa le veci della già nota* Codetta, *ed è necessaria per ricondursi così alla Corda principale, come in fatti si vede.*

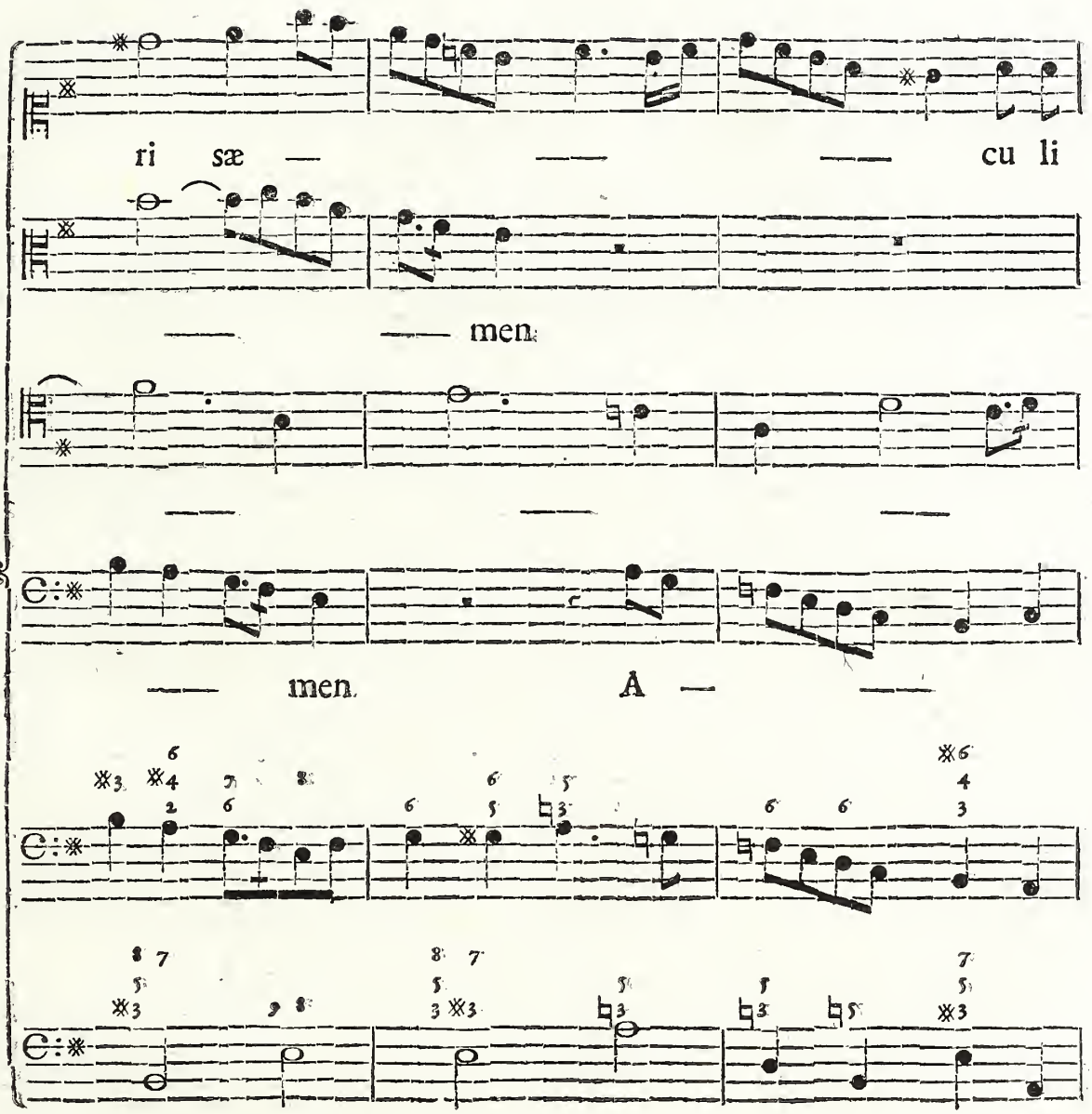
(4) *Gli Attacchi del Tenore* (5) *e Basso, si trovano corrispondere in tutto ai precedenti.*

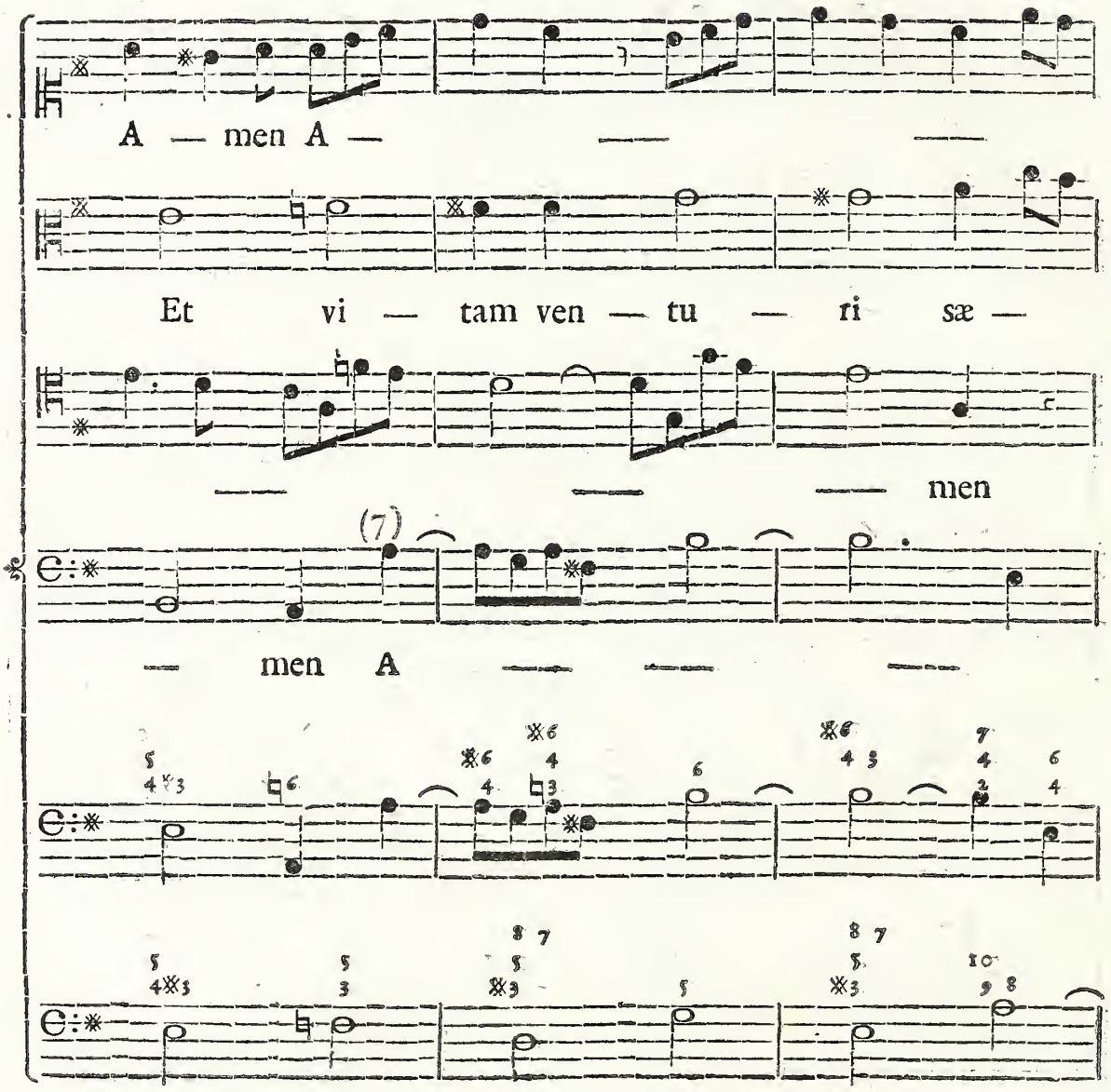

(5)
men A-
tu — ri sæ — cu li A — men A —
Et vi —


men
men A
tam ven - tu — ri sæ —

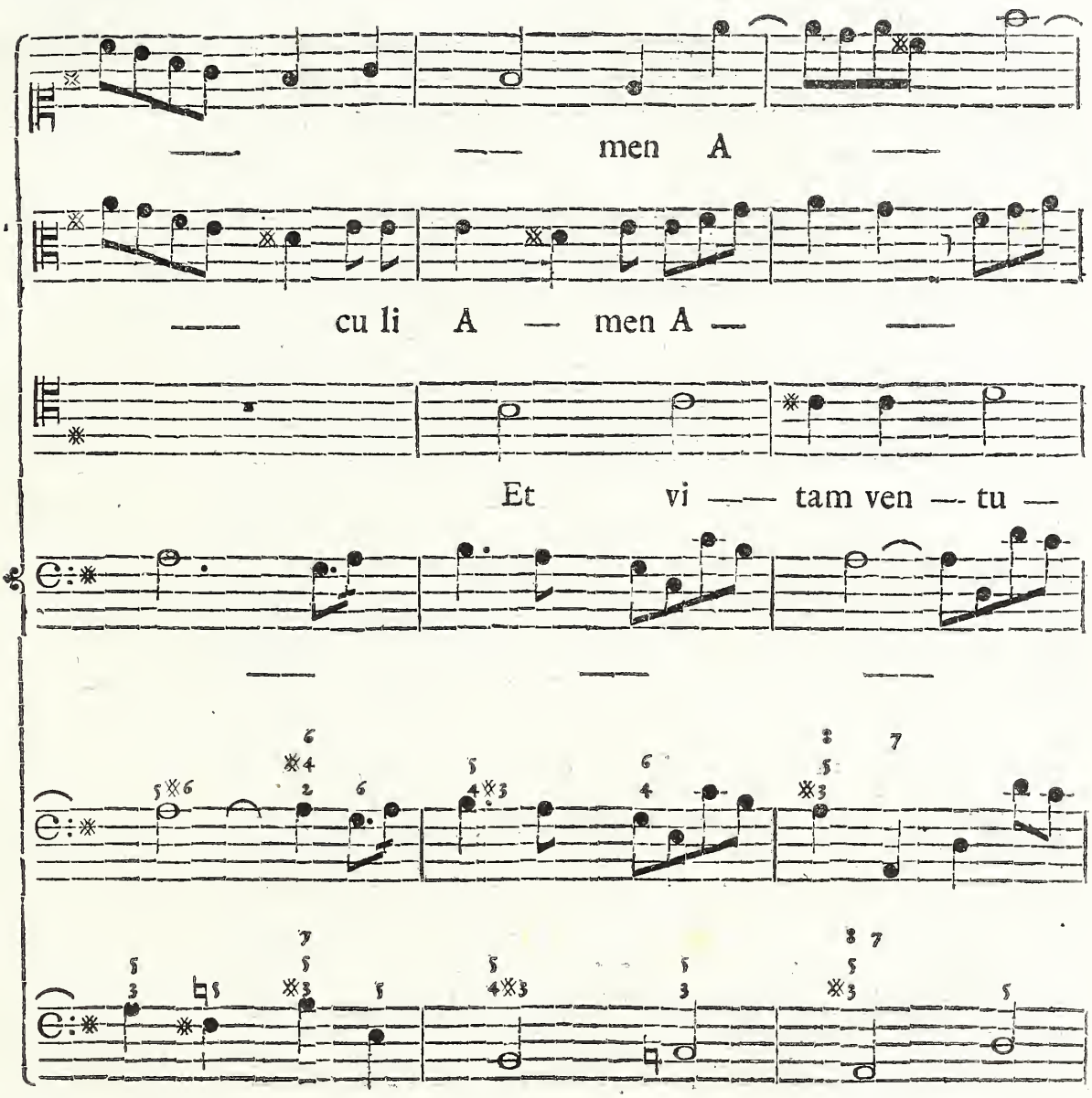



(6) *Passiam ora ad osservare la ripetizione, che si fa dal Soprano della prima Proposta su la quinta del Tuono* E, *da cui ha preso principio la* Fuga. *In questa ripetizione tutto concorda colla prima Proposta, fino alla Corda Tuonale. Ma siccome l' Autore vuol modulare alla quarta Corda* A, *è necessario, che dilunghi anche il Soprano la picciola Cantilena discendente, come fece il Contralto.*

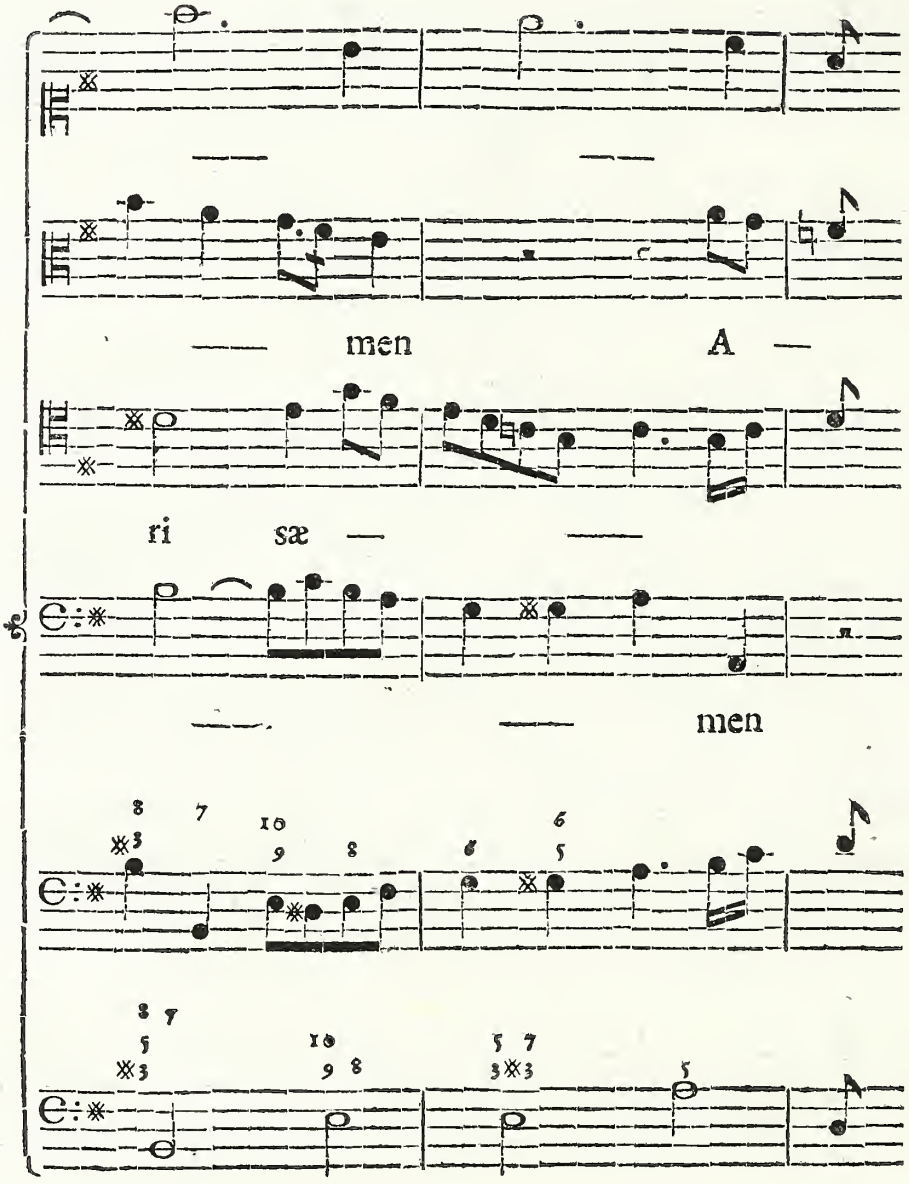

ri sæ — — — cu li
— — men.
— men. A — —




(7) *Qui seguono gli altri Attacchi di Tuono, e Quarta, ed altri quattro di Tuono e Quinta, e si viene all' Epilogo maneggiato sopra il Pedale della Quinta Corda, il quale è formato ad Imitazione fra il Tenore e Contralto, su le prime due Battute della* Cantilena a piacere.


men A
cu li A men A
Et vi tam ven tu

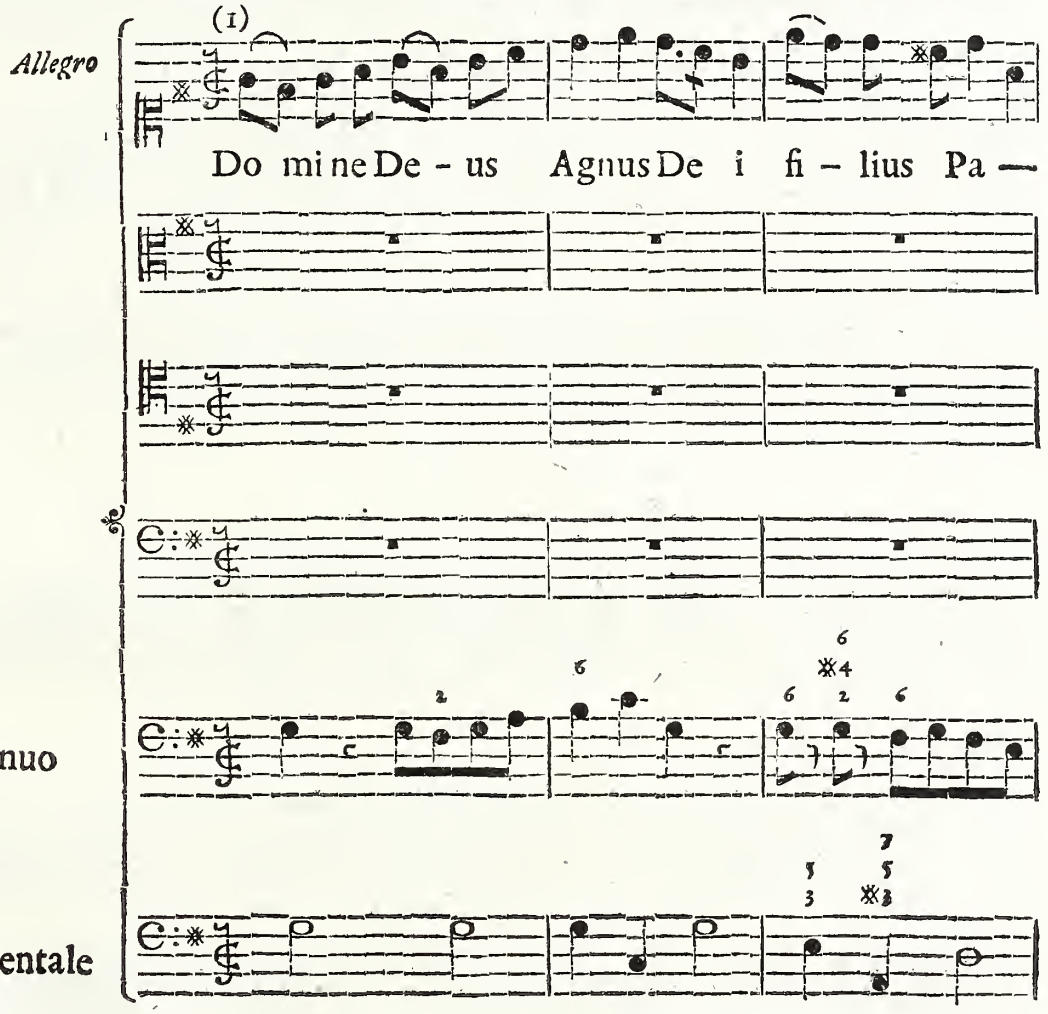
(8)



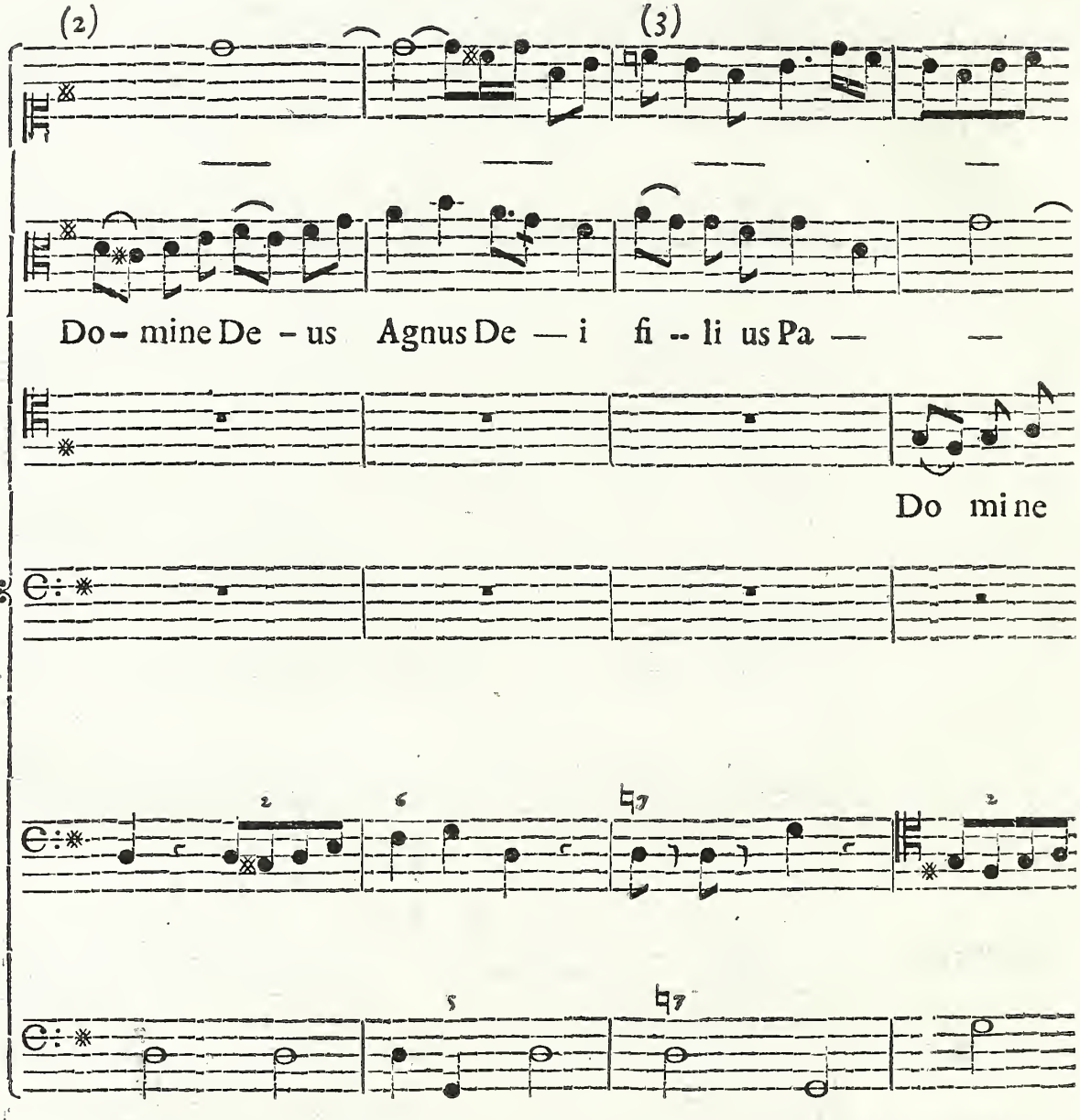

(8) *La più interessante riflessione sù le* Fughe del Vallotti, *che a me sembra necessaria da farsi, è sopra le* Cantilene a piacere; *perchè in tutte le Parti vi si trova un Canto proprio, comodo, e non mai stiracchiato. Ma in questa specialmente esaminata, dal principio al fine, v'è tutto quello, che si può dir* buono, *perchè sostiene un continuo rigoroso* Canone, *ma che piace, ed a tutti deve piacere.*

## *Nel* Gloria *di cinque Versi in* G. *Terza Maggiore.*

La presente *Fuga* è di un Carattere affatto diverso dalle finora esaminate; poichè essendo una *Fuga* di quelle di mezzo, le quali soglion praticarsi nelle Composizioni solenni, che richiedono varj *Versi concertati* a solo, a due, a tre, e a quattro; il loro fine è d'interrompere la vicenda dei medesimi, con qualche Pezzo ripieno, per divagare l'Uditorio con una più forte, e sensata Armonìa. E perchè questo Pieno non riesca d'un Carattere triviale, si procura d'ideare un qualche motivo da condursi colle dovute ragioni, acciò produca il bramato effetto. Questo fra tali Pieni è distinto; e perciò lo presento accompagnato con un esatto esame.

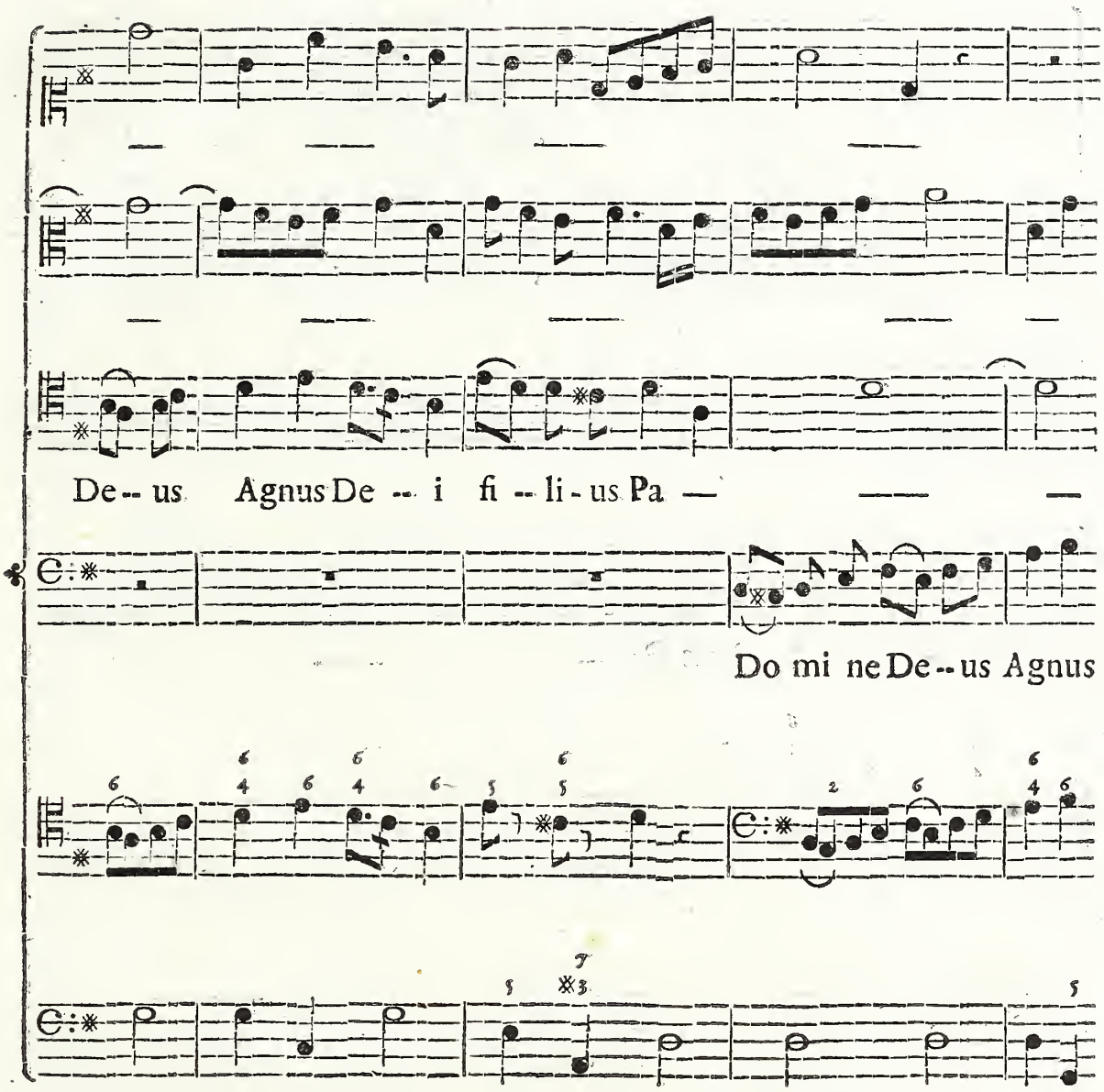



(1) *Si osservi intanto nella Proposta, che il Sentimento non è degl' ordinarj; perchè risoluto, e gajo.*

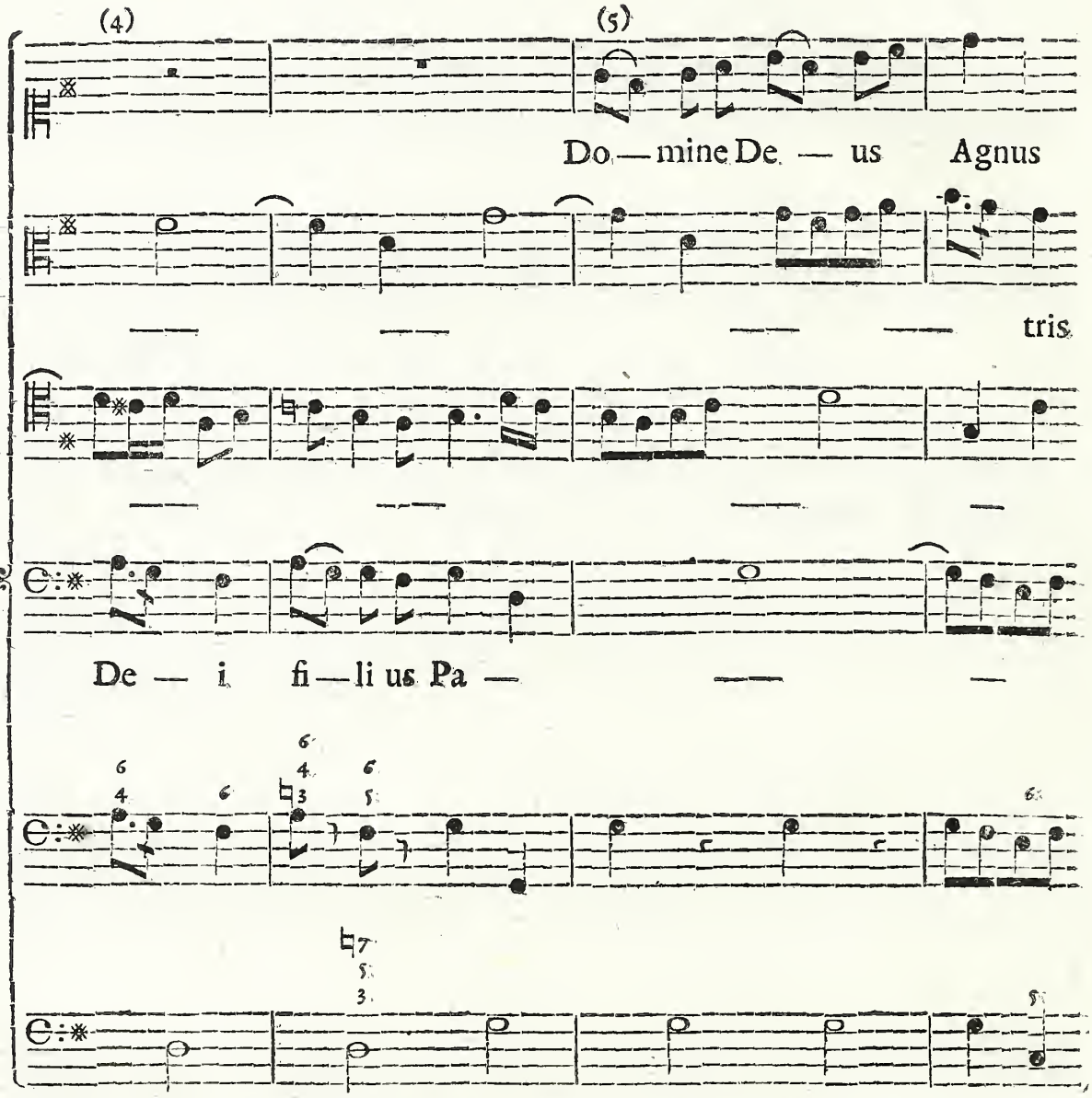



( 2 ) *Nella Risposta si trova altresì, che in vece di far proseguire il Soprano con la* Cantilena a piacere, *vien fissato nella Fondamentale in Acuto, nel mentre che il Contralto, e il Basso suonante ripetono il Soggetto; e sul finir della Risposta, si scioglie il Soprano colla* Cantilena a piacere, *accompagnando graziosamente il Contralto; ciò che riesce molto bene, e maggiormente in progresso, allorchè vi sopraggiungono le altre Parti.*

(3) *Qui per altro si deve avvertire, che il Soggetto precisamente ha il suo termine nella pa-*



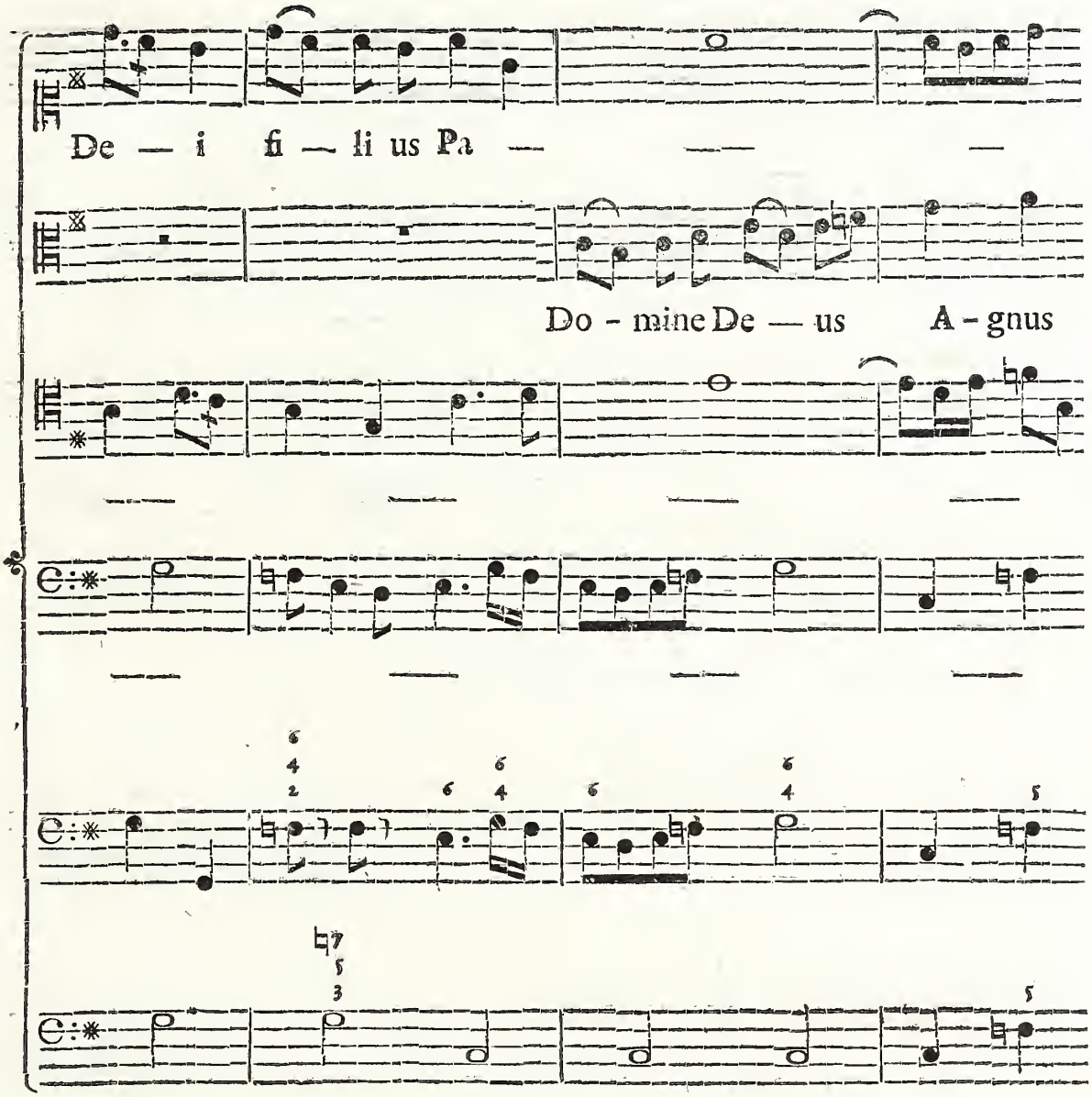

*parola* Dei, *ed il rimanente periodo, accompagnato dalla parola* Filius, *è una graziosa* Codetta, *che riconduce alla Corda principale. E che sia così, si osservi lo stesso periodo della Proposta, che fece il Soprano, e si troverà nell'una, e nell'altra lo* Scambio; *poichè in quello si trova un salto di* quarta, *e in questo di* terza.



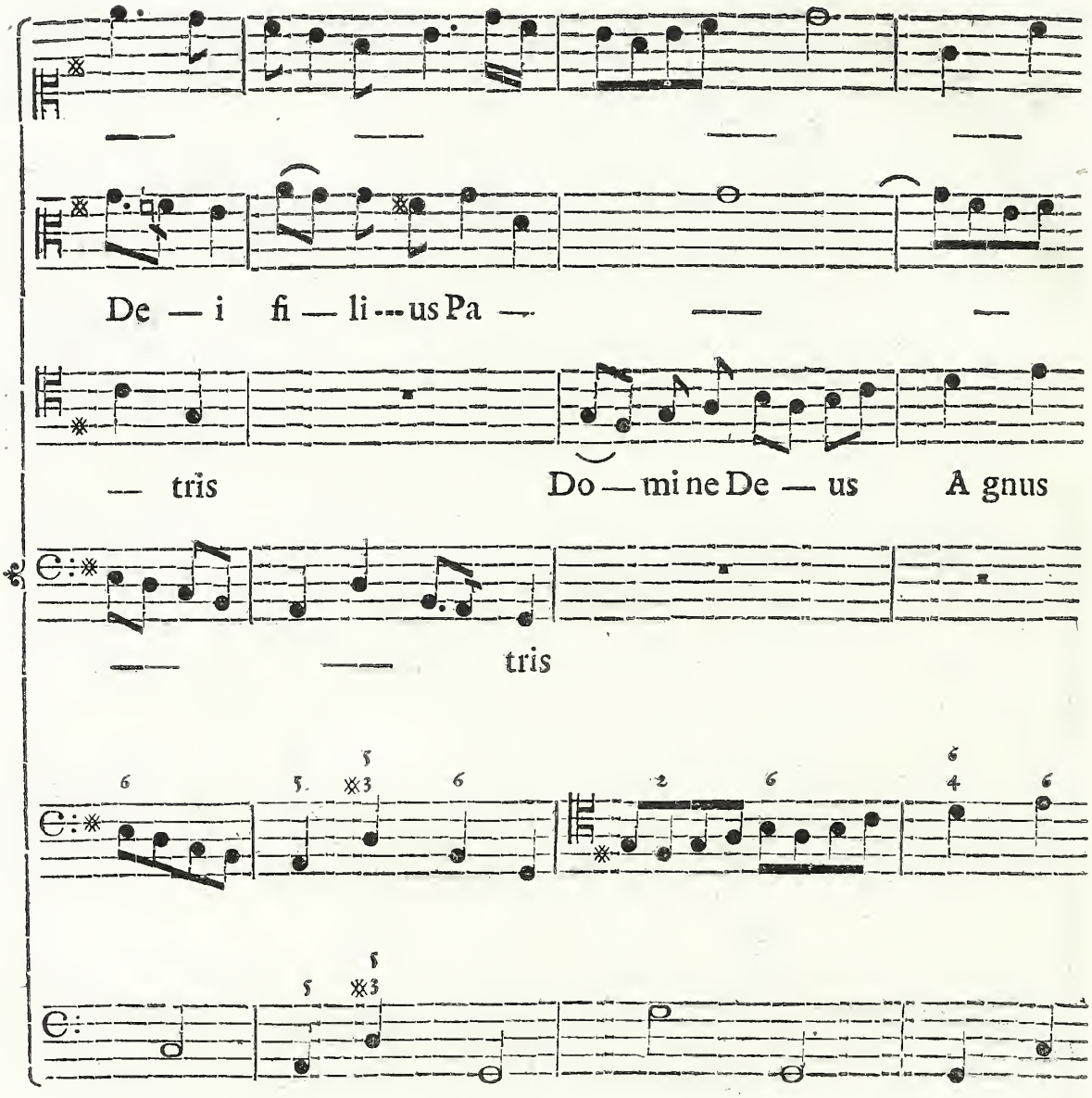

(4) *Nelle* Cantilene a piacere, *che accompagnano la Proposta, e la Risposta del Tenore, e del Basso, oltre a quanto si è detto di sopra, si osservi: che quella del Contralto, che accompagna il Tenore, non può totalmente uniformarsi a quella, che fece il Soprano; e che quella del Tenore, che accompagna il Basso, vi si uniforma esattamente. Ecco dunque, che la qualità dei Soggetti produce varj effetti; e perciò, in tali circostanze, non bisogna ostinarsi di voler quello, che naturalmente non può ottenersi; altrimenti riuscirà sempre il Canto stentato, e perciò cattivo.*

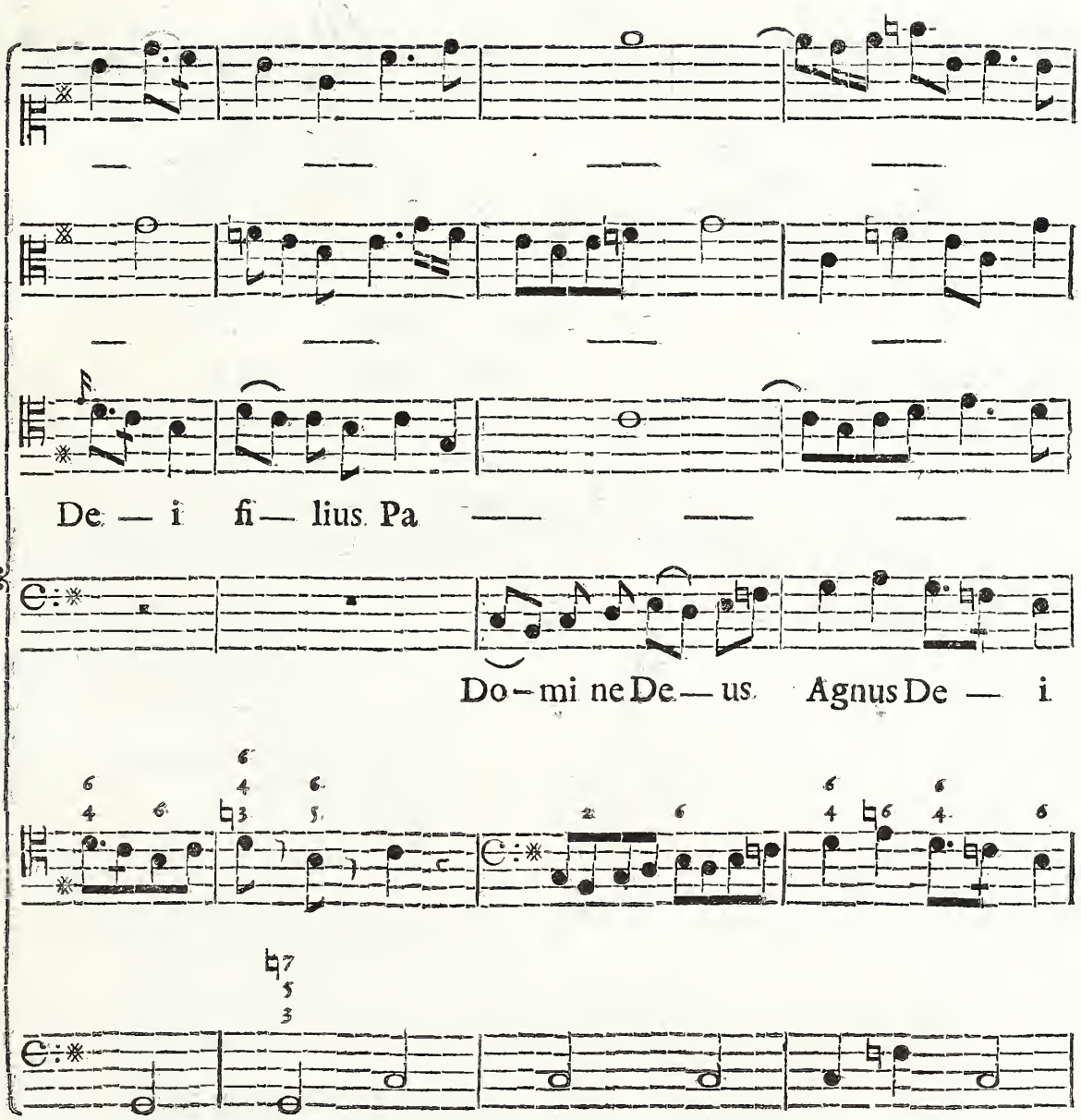
(5) *Dopo l'ordine osservato delle Cantilene, che in tutta la* Fuga *son già le stesse, pro-*

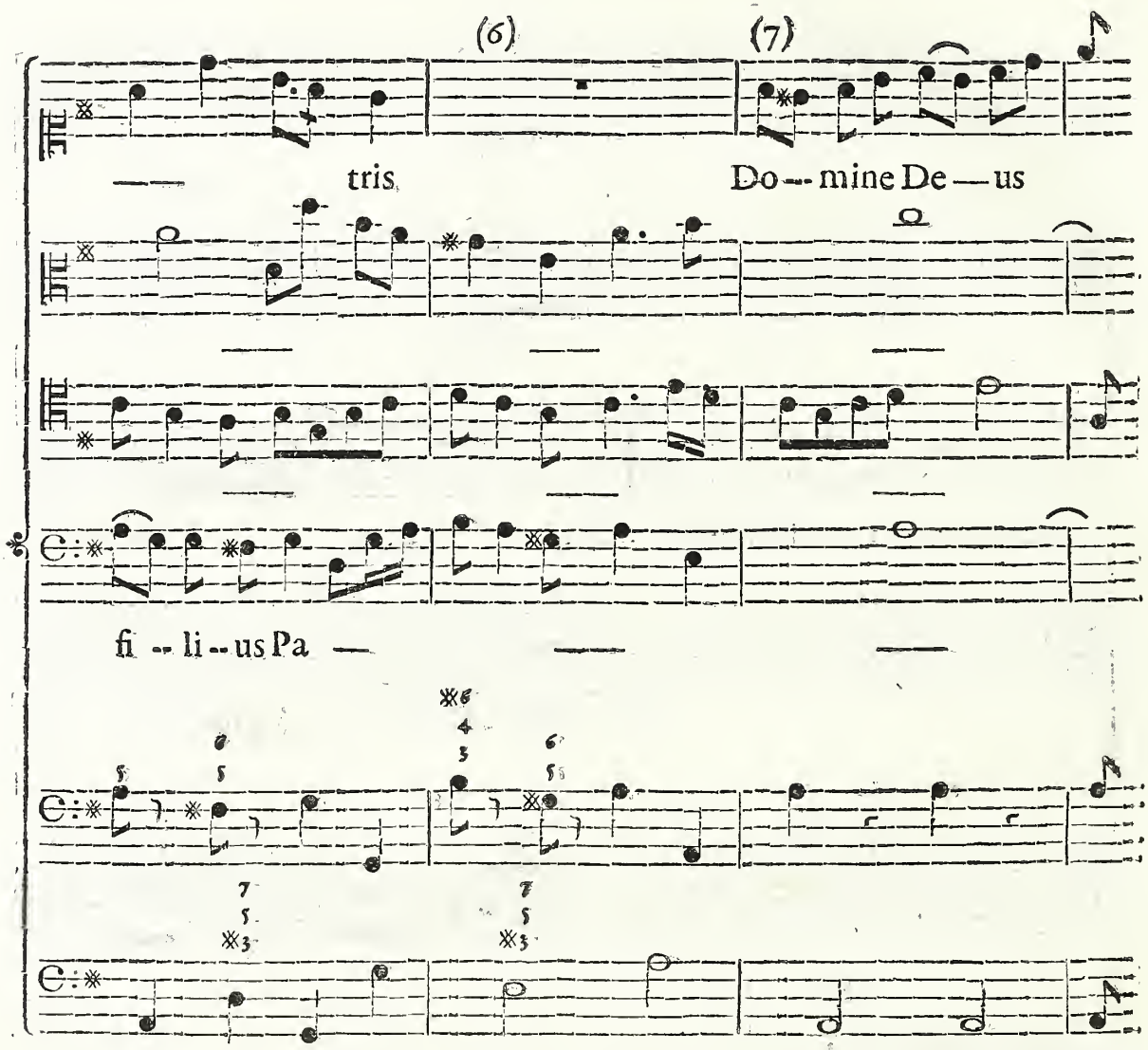
*ss-*




*seguiamo l'ordine degli* Attacchi, *unitamente alle Modulazioni. Qui attacca di nuovo il Soprano nella Corda prima; ma colla stessa,* Codetta *maneggiata come fecero il Contralto e il Basso, passa alla quarta Corda, ossia Tuono subordinato, ed in seguito le altre tre Parti rispondono, e propongono col solito metodo.*


De — i fi — li --- us Pa — —
— tris Do — mi ne De — us A gnus
— — tris


De — i fi — lius Pa — — —
Do — mi ne De — us Agnus De — i




(6) *Il Basso poi, come ultimo a rispondere, eseguita la* Codetta *che porta in* G, *forma una seconda* Codetta *un Tuono più alto della prima, e modula in* A, *corda relativa di* C. *Qui termina l' Esemplare. Per il resto basterà l' Esposizione.*

(7) *Il Soprano attacca la Proposta nella Corda* A, *e si appoggia alla Corda* E. *Qui risponde il Contralto, e riconduce in* A. *Il Tenore nuovamente propone in* A, *e riconduce in* E. *Il Basso finalmente da* E *passa in* A, *e nella maniera, che si portò al Tuono relativo, passa qui nel Tuono principale; e come in quel caso inalzò un Tuono la seconda* Codetta, *qui la ribassa con una grazia particolare. Eccoci finalmente all' elegantissimo Epilogo. Questo è formato in* ottava, *e lo incomincia il Soprano. Dopo mezza Battuta gli corrisponde il Tenore. Subentra, appresso a questo, il Contralto alla quinta del Tuono. Dopo mezza Battuta gli corrisponde in* ottava *il Basso. Ma ciò non basta; poichè, appena terminato il Sentimento, salta in campo il Soprano colla* Codetta, *ed una* quarta *sotto il Contralto. Appresso viene il Tenore, che imita il Soprano: e il Basso finalmente, che imita il Contralto, formando così una piacevole discesa, che termina immediatamente colla Cadenza. Tutto poi è accompagnato con un' ostinato Pedale, che fa un effetto maraviglioso.*

# DELLE FUGHE DOPPIE

## OSSIENO

## QUELLE COL CONTRASOGGETTO.

ABbiamo fin qui esaminate *Fughe* semplici di un solo Soggetto; ma ve ne sono anche di doppie, ossia di due Soggetti, ossia con Soggetto, e Contrasoggetto. Principale il primo, e subordinato il secondo.

Questo Contrasoggetto, per altro, non deve mai introdursi forzatamente. Se stentata ne sarà l'introduzione, ne soffrirà l'Armonìa, che sempre debb'esser chiara, e naturale. Se il Contrasoggetto però si combina col Soggetto naturalmente, bene; se nò, meglio sarà di farne a meno.

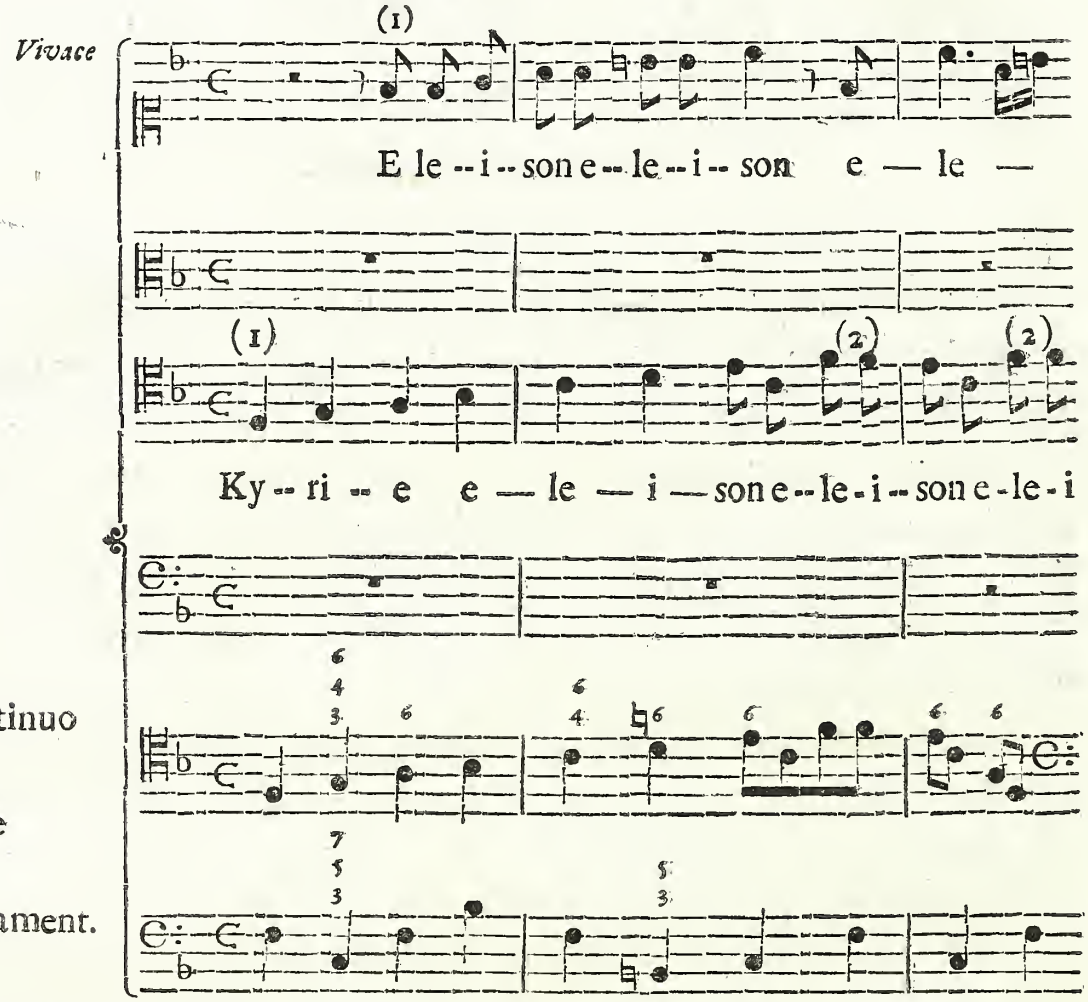
Il Contrasoggetto richiede anche delle avvertenze: e primieramente, non debba attaccare nè prima, nè unitamente al Soggetto principale; ma qualche poco posteriormente, per un quarto di Battuta almeno. In secondo luogo, il Contrasoggetto debb'essere di un Carattere diverso da quello del principale Soggetto, acciocchè l'un coll'altro non si confondino. A questo fine è necessario formarlo di Figure diverse da quelle del Soggetto principale, e con andamento diverso. In tal guisa si schiva la confusione, e si ottiene il desiato effetto.

Le *Fughe*, che seguono a due *Soggetti*, sono cinque, e tutte in vario Tuono formate, e di carattere fra loro ancora diverse. Ma sul proposito di Carattere, sorprende appunto quello della Prima, che segue.

# FUGHE REALI DOPPIE

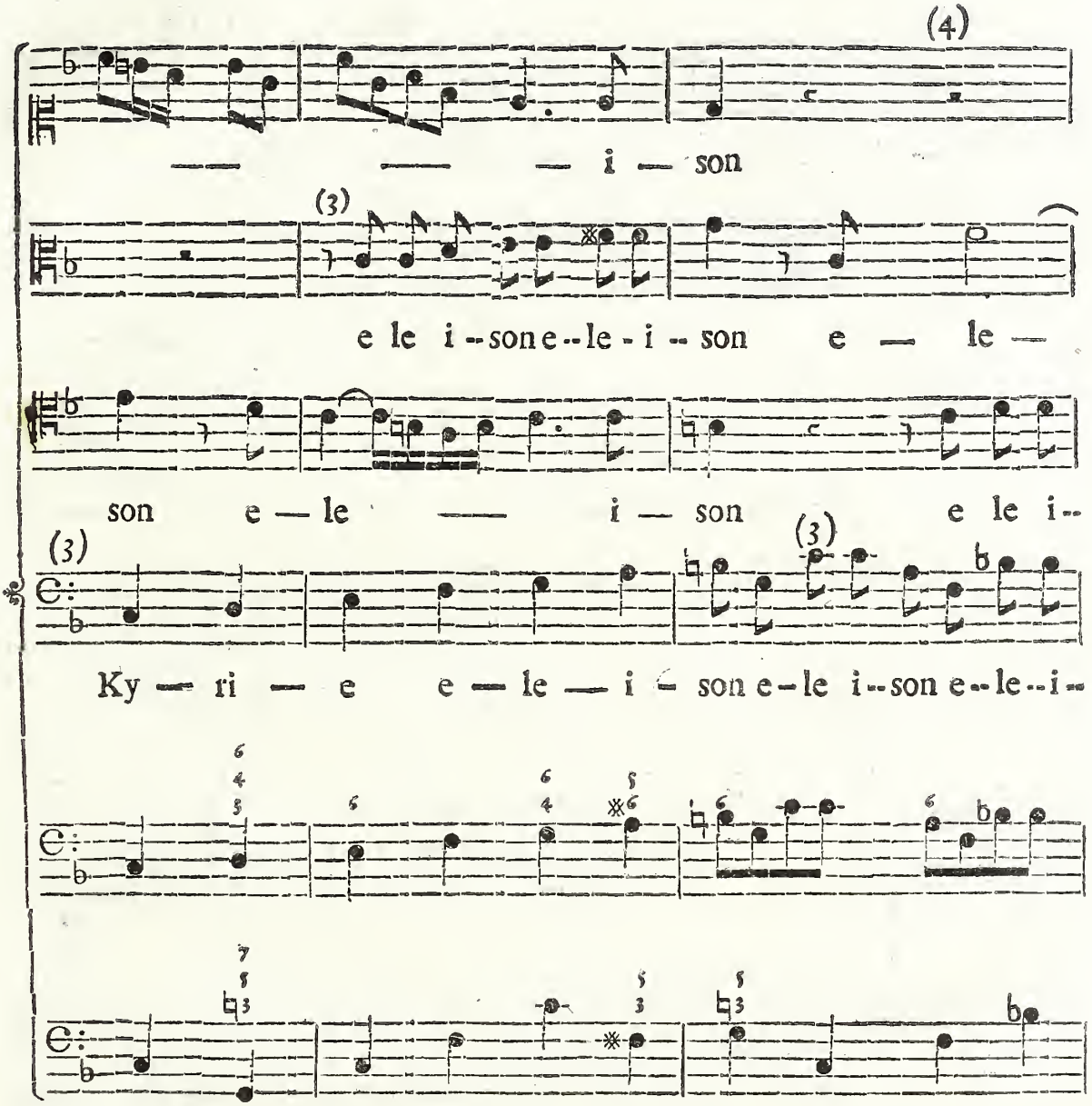
## *Nel* Kyrie *in* F.

Già ognun ſa, che fra le diverſe maniere di Canto della noſtra Muſica, la più ſemplice, e triviale è quella certamente della *Scala*. Contuttociò il noſtro eccellente Autore propone qui una *Fuga* coll'effettivo Sentimento della *Scala*, e la conduce per ſino all'*Ottava*. Io ſono perſuaſo, ch'egli abbia voluto dimoſtrare in queſto caſo, che le coſe le più ſemplici e triviali, quando ſi ſappiano condurre, e maneggiarle a dovere, poſſono anch'eſſe produrre un buon effetto. Ed in fatti vi è riuſcito a maraviglia, come or vedremo eſaminando la coſa.




(1) *Stante quanto abbiamo detto doversi osservare in questa specie di* Fughe, *qui si vede tutto ottimamente eseguito. La Proposta del Tenore è* maestosa, *e* risoluta. *Quella del* Soprano *è* brillante, *ed artificiosa. Il Tenore forma il Soggetto primo colla* Scala, *che si compie nell'*Ottava, *procedendo sempre con posatezza; ed il Soprano, viceversa, con un Contrasoggetto di Figure diverse, e più mosse, lo imita fino all' Armonia della quinta Corda, ed ivi dopo una pausa, prende un altro andamento. Nell'istante di questa pausa, che fa il Soprano, il Tenore scioglie il suo moto colle stesse Figure adoperate dal Soprano, di modo che a farvi riflessione, sembra, che risolutamente lo riprenda, dicendogli:* non è finito ancora.

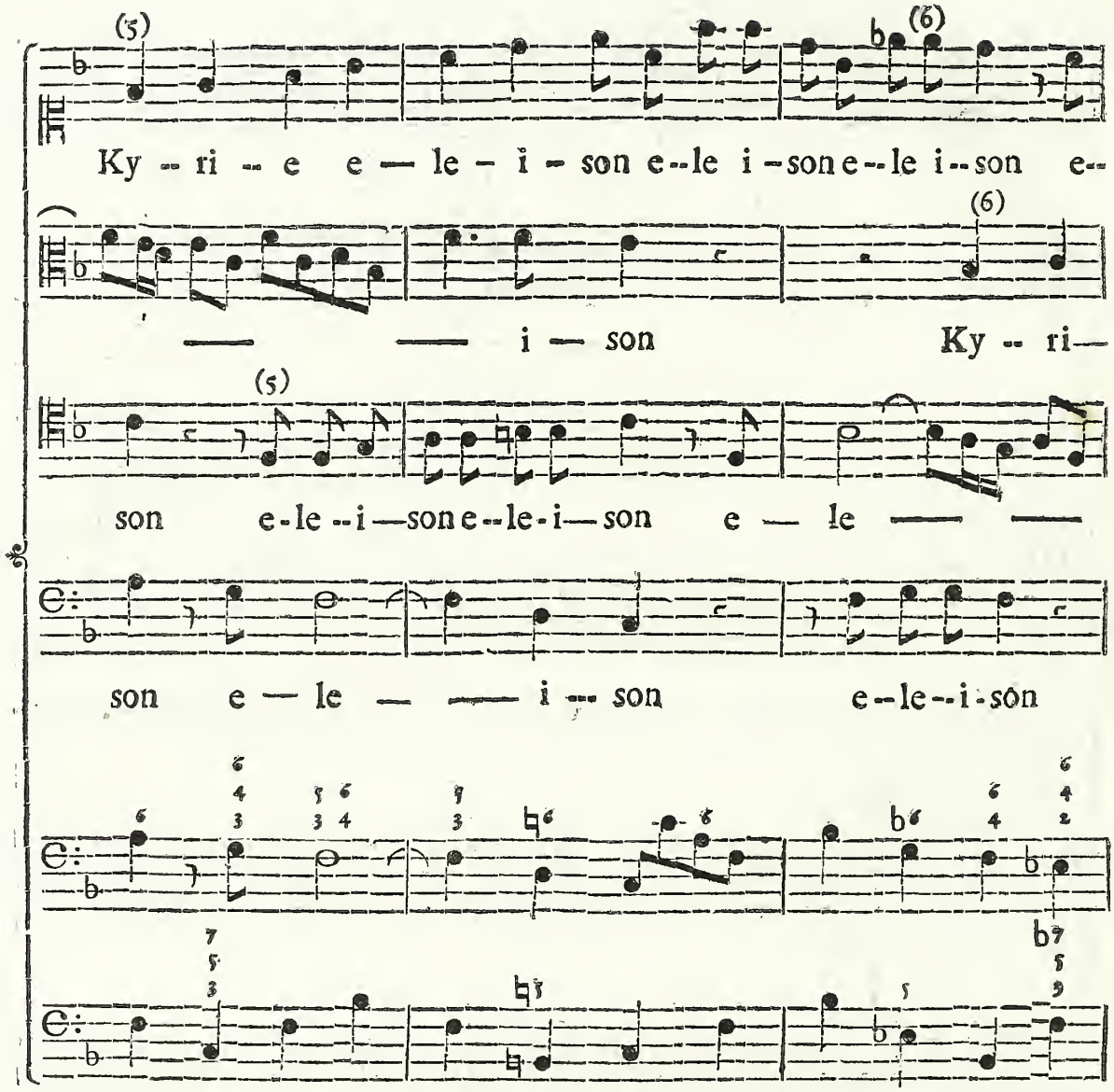
(2) *Le due repliche, che si fanno dal Tenore nel terminar la Proposta, sembrano super-*




*flue; mentre dopo la prima, già s'era in caso di far l'* Attacco *della Risposta; ma non è così. Le due repliche di questo* Passo, *sempre saranno in ballo nella Proposta, fin che dura la* Fuga; *e vedremo qui appresso, che questo è un artificio proprio dell'avveduto nostro Autore.*

(3) *Qui risponde il Basso alla prima Proposta, che fece il Tenore, e gli corrisponde il Contralto esattamente col* Contrasoggetto; *e qui siamo al caso di scoprir l'artificio del* Passo *replicato.*

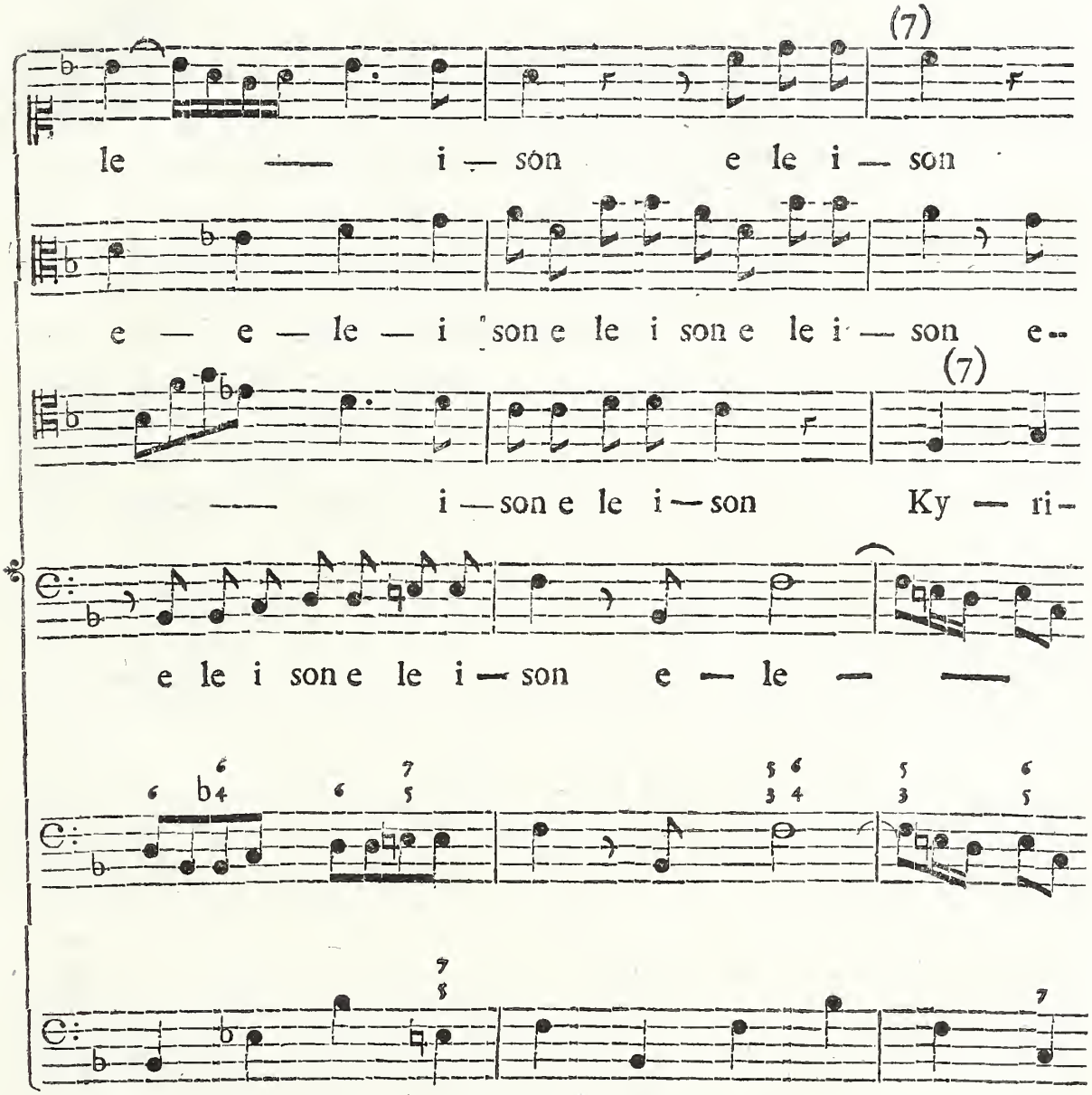
(4) *Si osservi dunque nella Parte del Basso, che il moto dei due* Passi *è lo stesso, ma l'Armonia è diversa; onde il primo* Passo *serve a compiere la proposta* Scala, *che forma*




Sentimento, *e si posa nell'Armonìa della quinta Corda. Il secondo* Passo *però conduce all'Armonìa della Principale. Ed ecco un artificio proprio del nostro Autore, per conservare l'unità della Cantilena, nel passare da uno all'altro Tuono. L'artificio, in sostanza, si riduce a far le veci della comune e triviale* Codetta, *la quale rende troppo sensibile ed improviso il passaggio.*

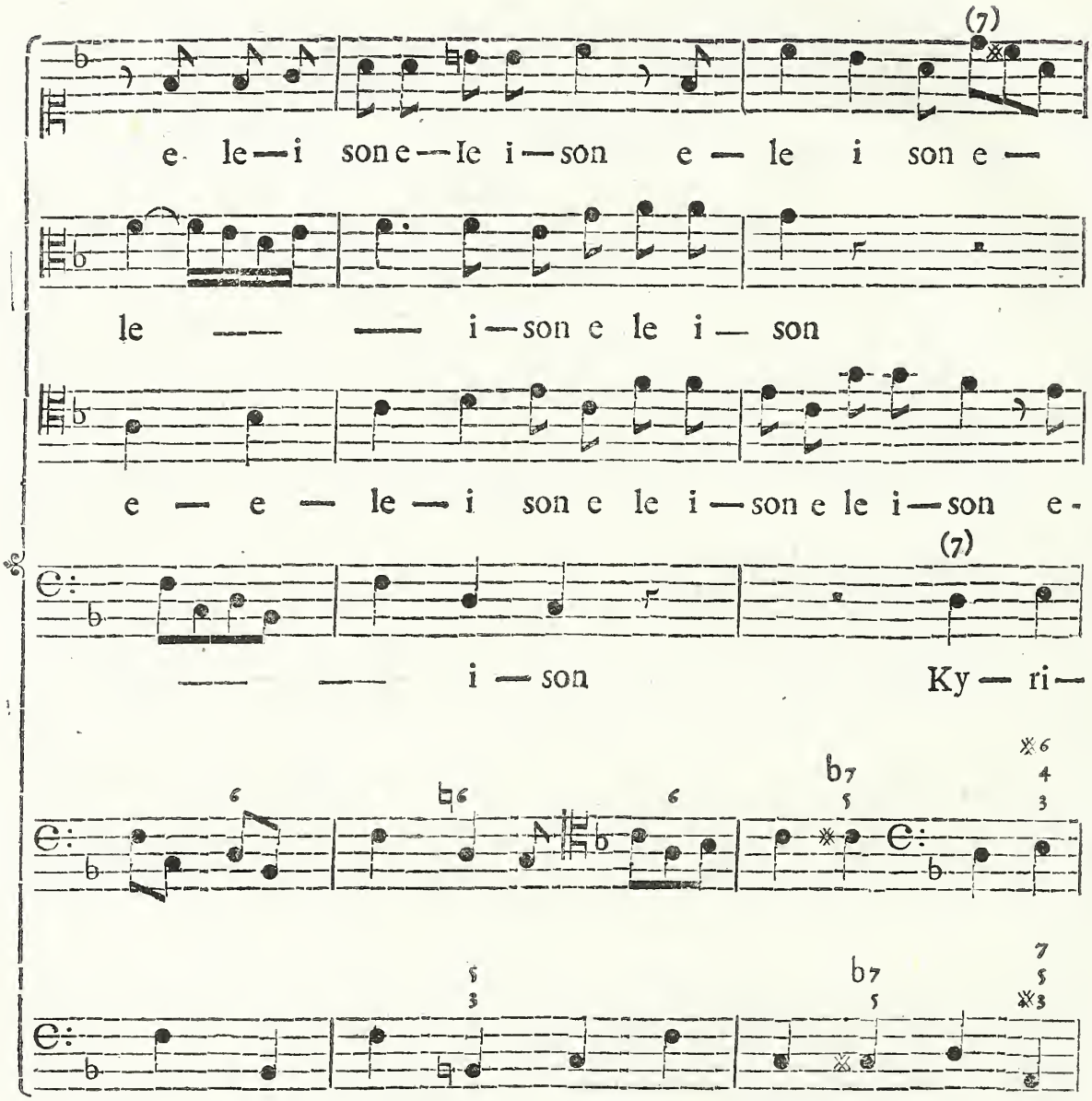
(5) *Secondo l'ordine di queste* Fughe, *le due Parti che si accoppiano per eseguire li due Soggetti, nel nuovo* Attacco *che succede, si barattano fra loro il Soggetto, cioè, a chi ha eseguito il primo, conviene eseguire il secondo, e viceversa. Ecco il caso fra il Soprano, ed il Tenore; e lo stesso accaderà quì appresso fra il Contralto, e il Basso.*

(6) *Il Soprano modula qui alla quarta del Tuono, su cui attacca il Contralto, e strada*

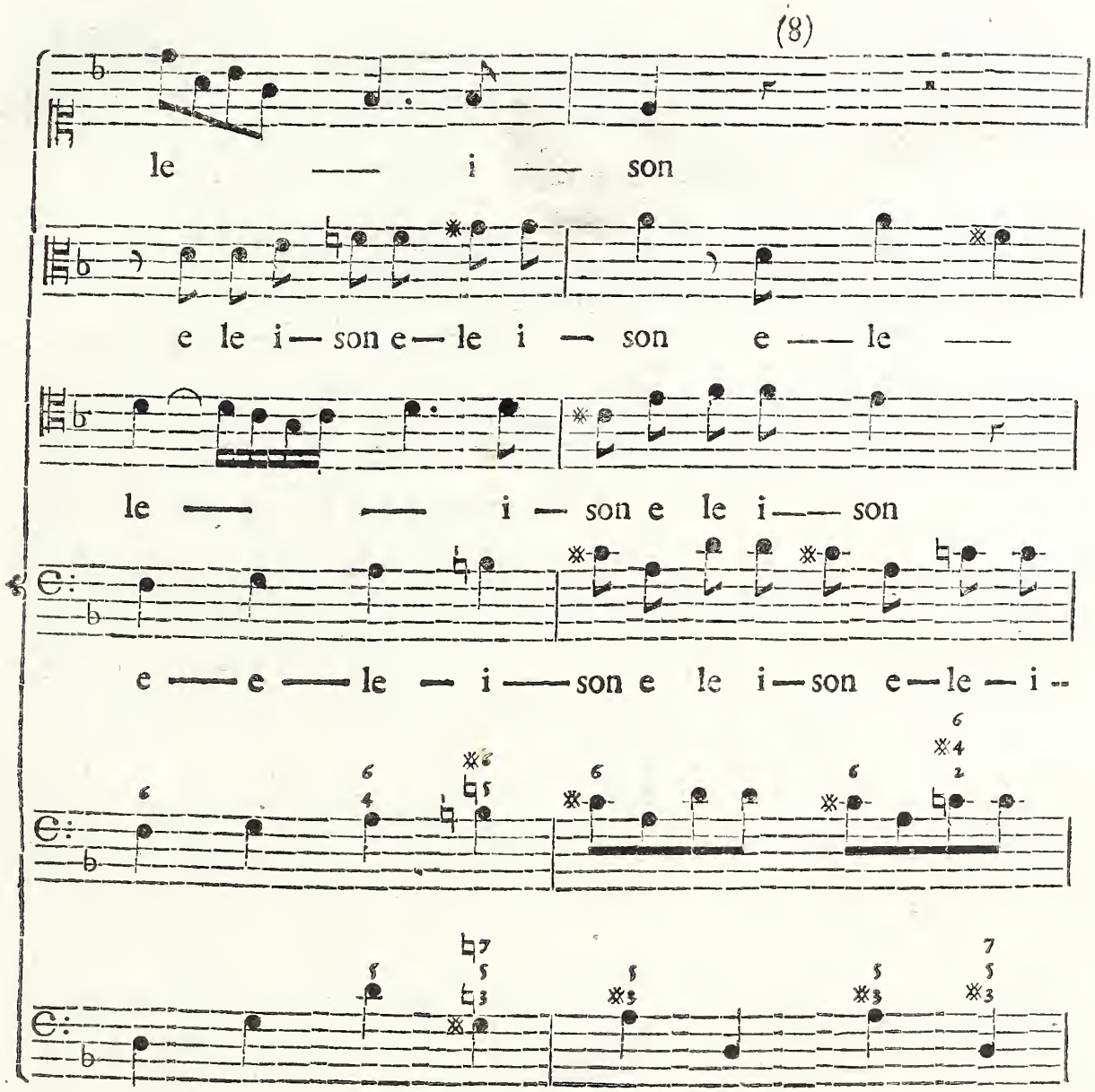



*facendo si riporta alla Corda tuonale, su la quale ripete il Tenore l'*Attacco, *e modula poi alla relativa Corda* D.

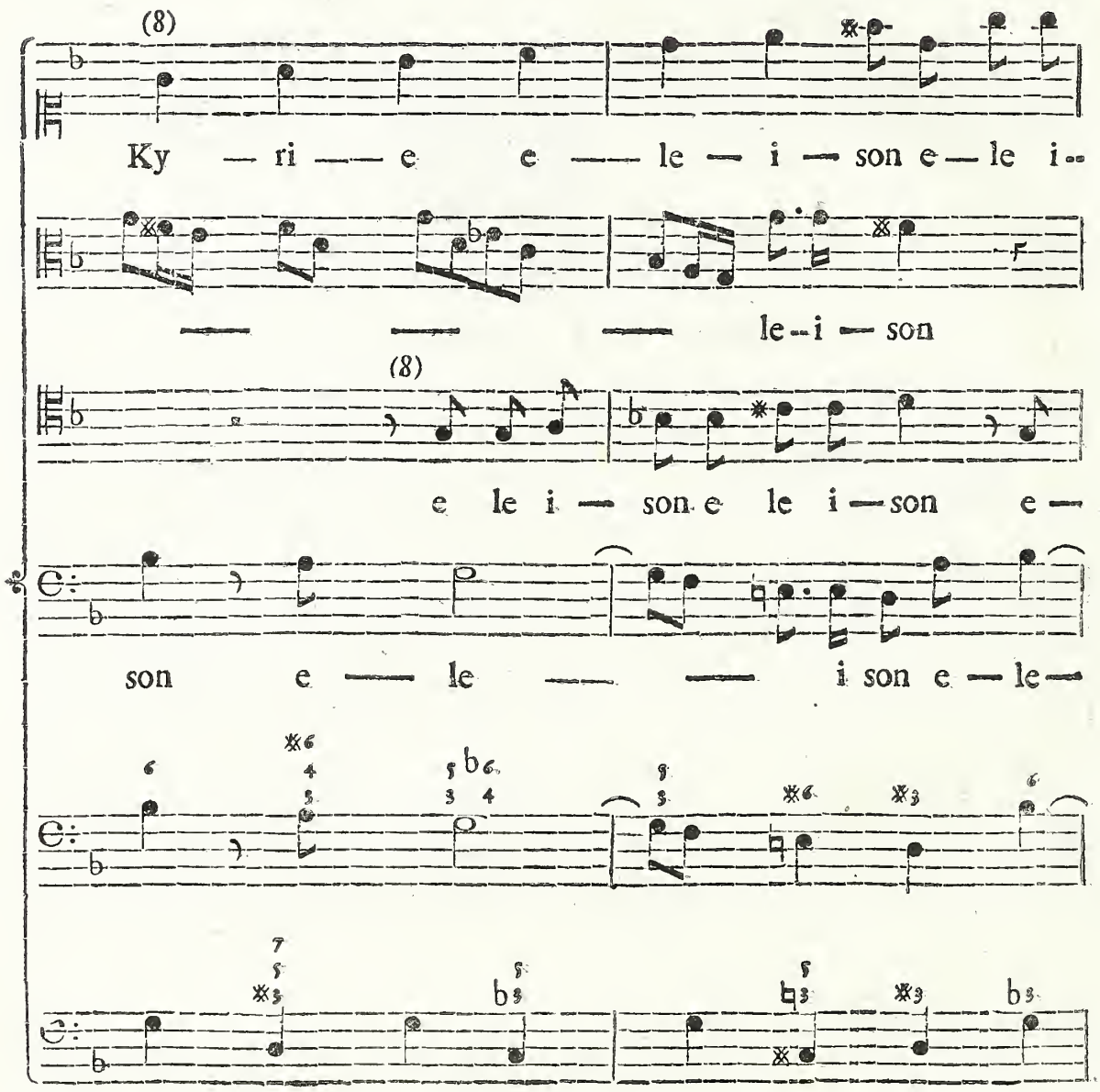
(7) *Ora incomincia il bello della* Fuga, *mentre si odono certe straordinarie Armonìe, e specialmente nella Modulazione dei Tuoni relativi, che veramente rapiscono; ma sono di poca durata, per la ragione, altra volta addotta, che quando i Sentimenti si estendono per una intiera* Ottava, *questa estensione richiede riflesso di modulare sù quelle Corde, che siano co-*



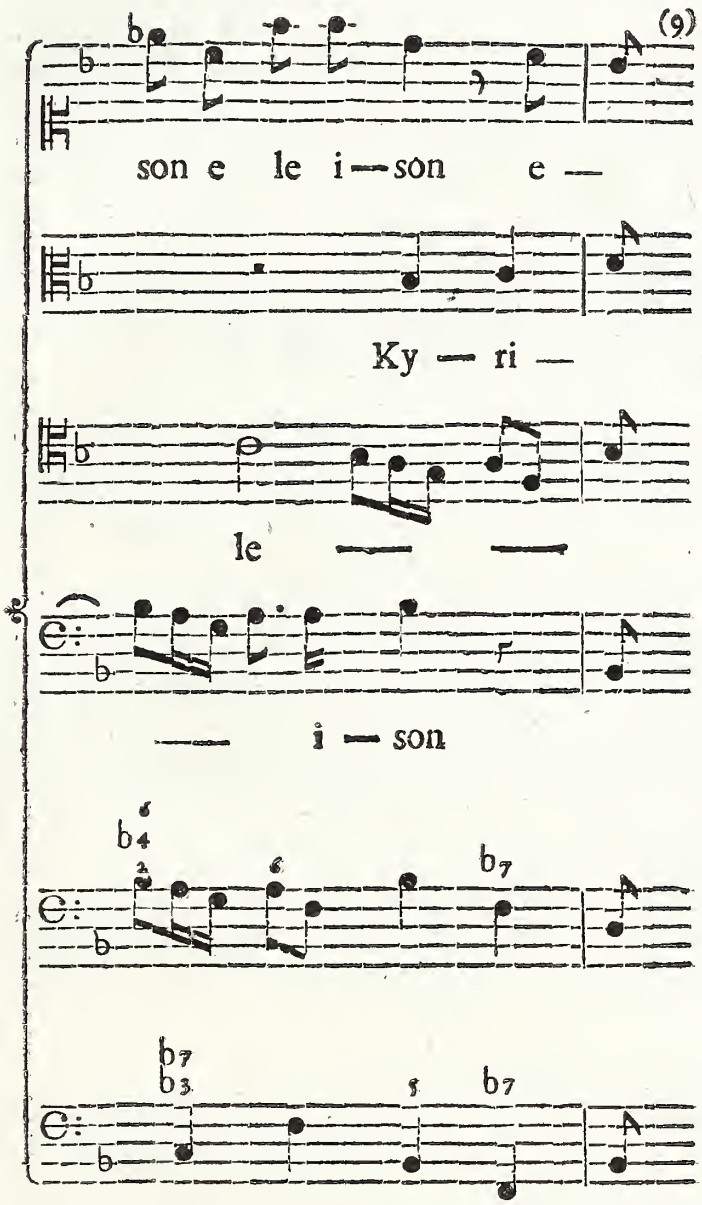

*mode alle Voci per poterli eseguire; altrimenti, essendo limitate le Corde della voce umana, il Sentimento riesce a quella data Voce, o troppo acuto, o troppo grave, ed in tal caso niun buon effetto ha il Canto. Onde ottimamente si è qui contenuto il nostro Autore colla Modulazione dei Tuoni relativi.*




(8) *Quindi è, che dopo aver risposto il Tenore nella Corda* A *al Soggetto proposto dal Contralto nella Corda* D, *e dopo replicato nella stessa Corda* D *il Soggetto dal Basso; ri-*



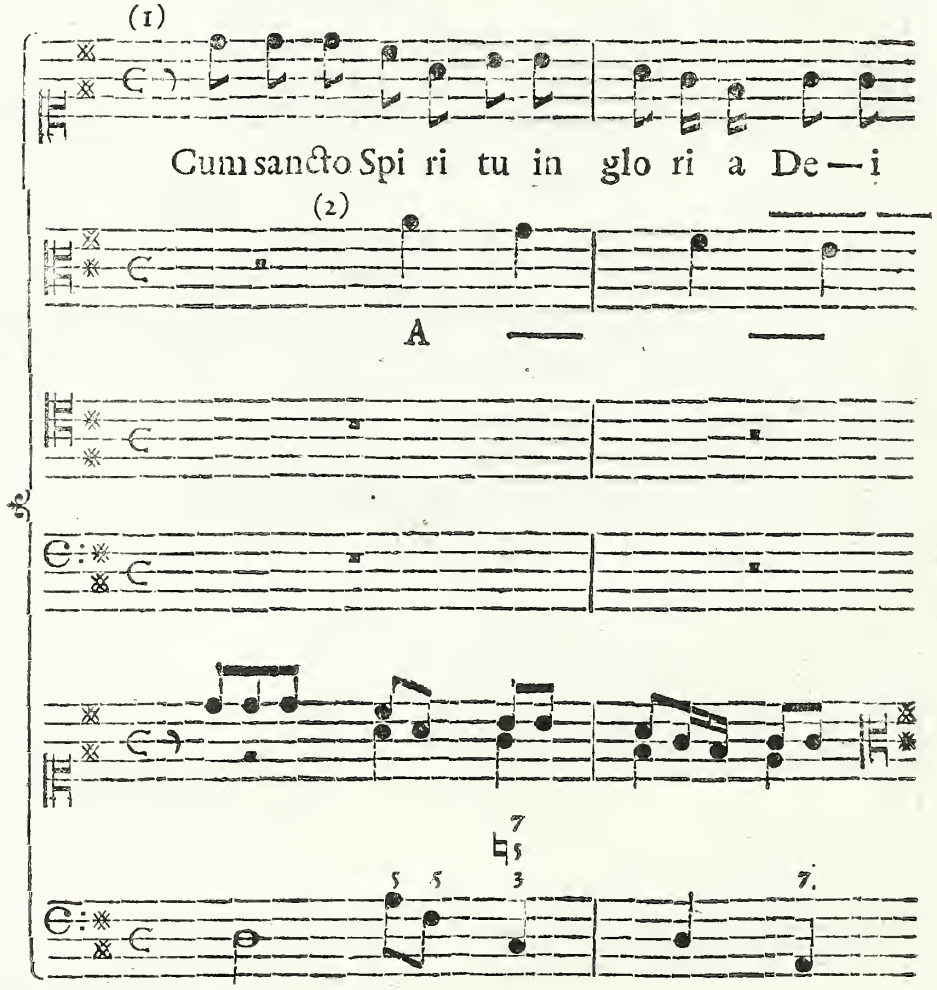

*sponde il Soprano in* G *quarta di* D, *per poi modulare immediatamente a* B b. *quarta del Principale. Fin qui l' Esemplare, che finisce coll'* Attacco *del Contralto in* B b.




(9) *Dopo poi modula, e si riconduce alla Corda prima, e con questa il Tenore nuovamente propone il suo primo* Attacco, *rimettendo in campo, colla piena Armonia delle quattro Parti, lo stesso giro di Modulazioni, con cui principiò la* Fuga. *Terminato però il terzo* Attacco *fatto dal Soprano, questo non muta Tuono, e mantiene stabile quello di* F, *sù cui propone il Contralto un brevissimo Compendio del Sentimento, al quale risponde il Basso alla* Ottava *sotto, e così disponendosi alla Cadenza fanno termine.*

## *Nel* Gloria *breve in* D. *Terza Maggiore.*

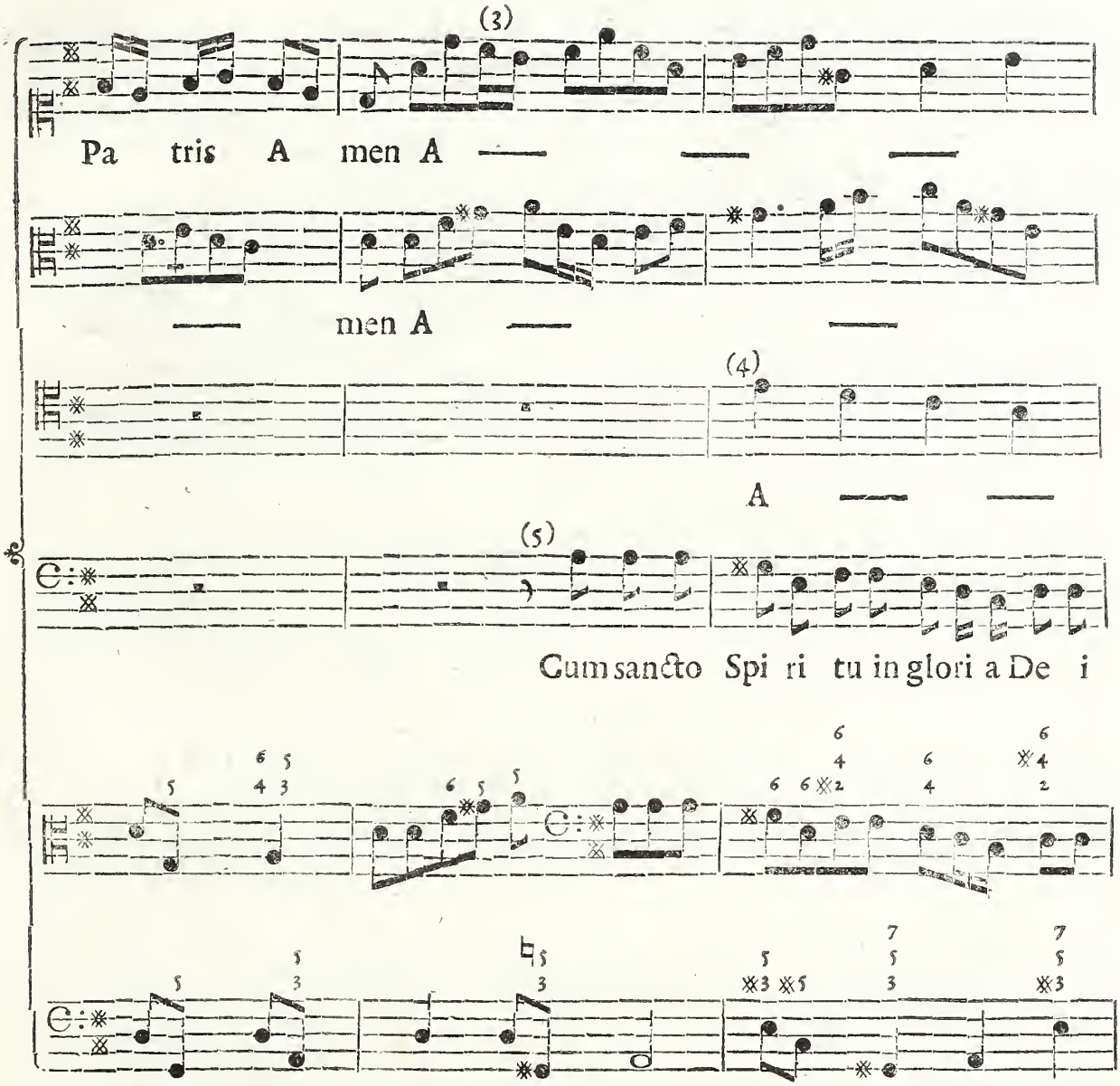
Siccome in qualunque *Scala* non solo si ascende, ma si discende ancora; così il nostro celebre Autore non ha mancato di adoperare in *Fuga* anche la *Scala* discendente; come si vede nella *Fuga*, che segue, la quale nella sua breve condotta, riesce molto vaga e spiritosa. Ma siccome l'ascendere, e il discendere son due moti affatto contrarj; così nel *Soggetto*, e *Contrasoggetto*, sopra de' quali è lavorara la seguente *Fuga*, si scorgerà una maniera affatto diversa dalla adoperata nella *Fuga* antecedente; e che sia così, sarà deciso colle seguenti Annotazioni.




(1) *Si osservi, prima di ogni altra cosa, il principal* Soggetto, *ch' eseguisce il Soprano. Questo incomincia la sua* Scala *dalla Corda Tuonale nell' acuto, e con gradi interrotti si conduce nella Tuonale del suo rispettivo grave. Si paragoni ora col principale* Soggetto *dell' altra* Fuga, *e troveremo, che quest' altro incomincia sù la Corda Tuonale nel grave, e con gradi stabili si conduce alla sua* Ottava *in acuto. Ecco dunque due contrarietà nel solo principal* Soggetto; *cioè, una nell' incominciamento, e l' altra nella qualità del Moto.*

(2) *Il* Contrasoggetto, *eseguito dal Contralto, incomincia nella quinta Corda del Tuono, mezza Battuta dopo l'* Attacco *del* Soggetto: *e con gradi stabili del valore di un quarto,*

ac-

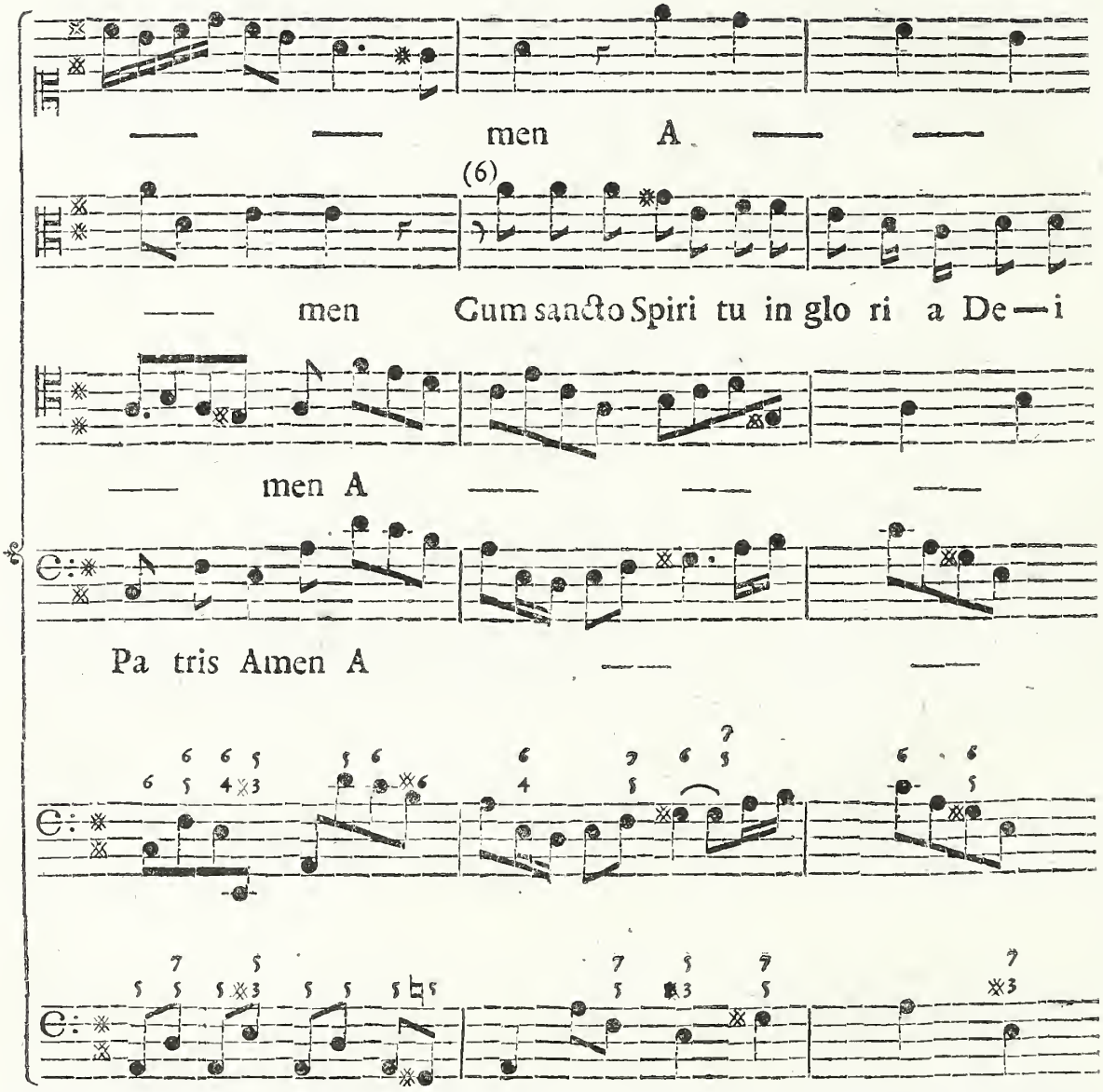



*accompagna*, *in* terza *sotto*, *la* Scala *dello stesso* Soggetto, *ch' eseguisce il Soprano*. *Che se si considera quello dell' altra* Fuga, *si troverà più diverso di quel che siano i due Soggetti posti sopra a confronto*, *tanto nell'* Attacco, *come nelle Figure*, *e nella distanza in cui accompagna il Soggetto*.

(3) *Qui si serve della* Codetta *comune*; *ma trovandosi questa in una Parte di mezzo*, *e accompagnata dal* Canto *superiore*, *non riesce molto sensibile*.

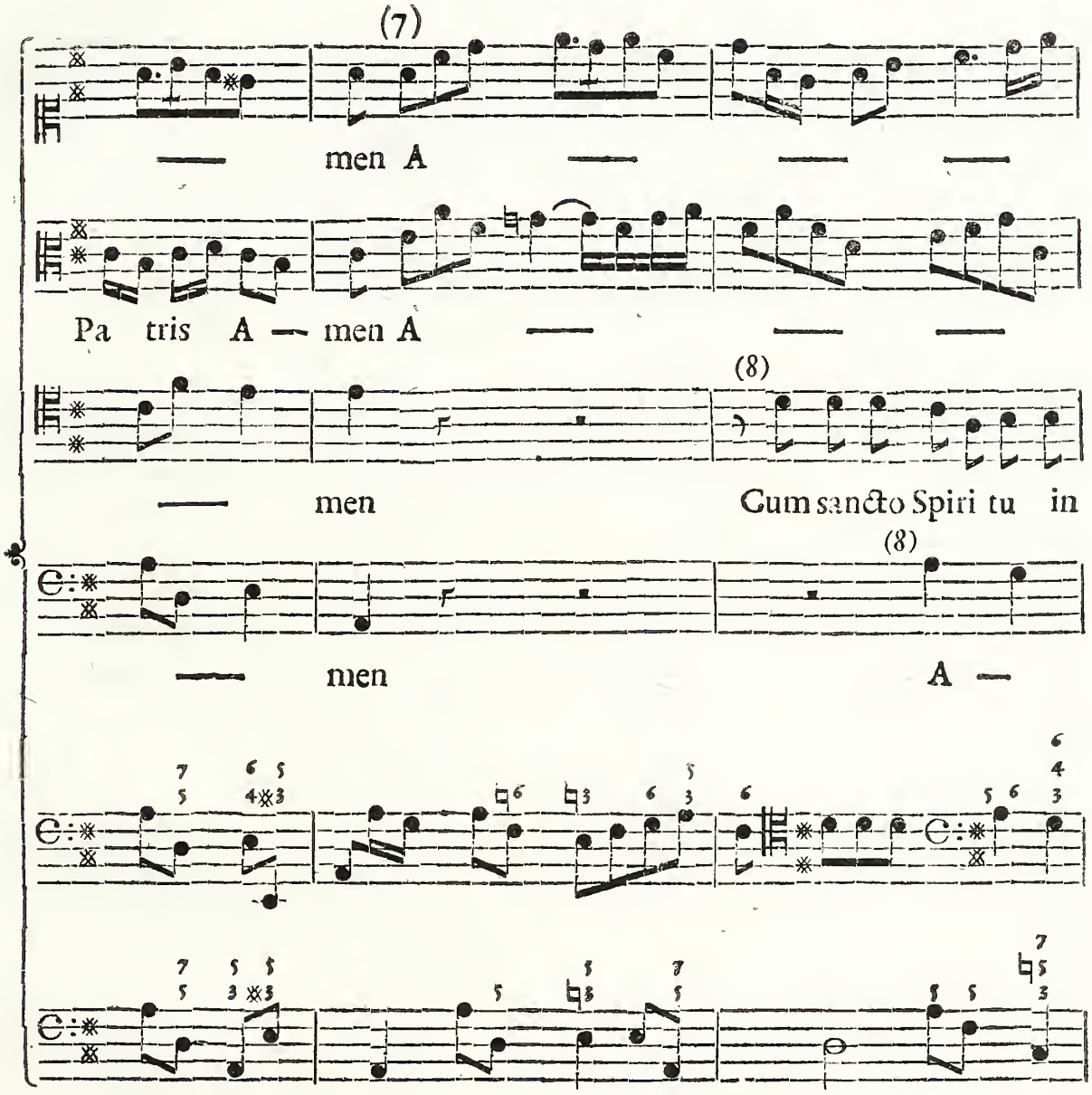
(4) *Quando la natura del Soggetto comporta l' accompagnamento di* Terze, *o di* Seste *apportano all' udito un buonissimo effetto*, *allorchè a tempo e luogo sieno adoperate*, *e colla dovuta cautela*, *come qui*, *e nell' altra* Fuga, *ottimamente ci dimostra il nostro celebre Autore*.

(5) *Ecco il Basso*, *che attacca il Soggetto principale sù la quinta del Tuono*, *ossia Tuono d'*




Alamire; *e nell istante, che degrada alla settima Corda, il Tenore attacca il Contrasoggetto in* Sesta, *e con quest' ordine và degradando unitamente al principal Soggetto fino alla sua Cadenza. Dopo questa Cadenza, il Tenore la replica in altra foggia su la stessa Corda, imitando la Cantilena, che fece il Soprano alla prima. Se poi si domandasse ragione di questa replica, dirò, che l'ordine degli Attacchi di queste* Fughe doppie, *è quello di scambievolmente barattarsi il Soggetto. Quello, ch' eseguì il primo nello scorso* Attacco, *dev' eseguire il secondo nel nuovo* Attacco, *e viceversa finchè dura la* Fuga. *Quest' ordine, a dire il vero, è ottimo; perchè in tal maniera si ode la Cantilena di ogn' uno in diversi aspetti; cioè, ora in* Terza, *ora in* Sesta, *e ora in* Decima. *Ma oltre di ciò, quest' ordine rende necessaria la replica della Cadenza, di cui si tratta. Il Contralto nella prima Proposta eseguì il Contrasoggetto; onde qui gli conviene eseguire il Principale.*

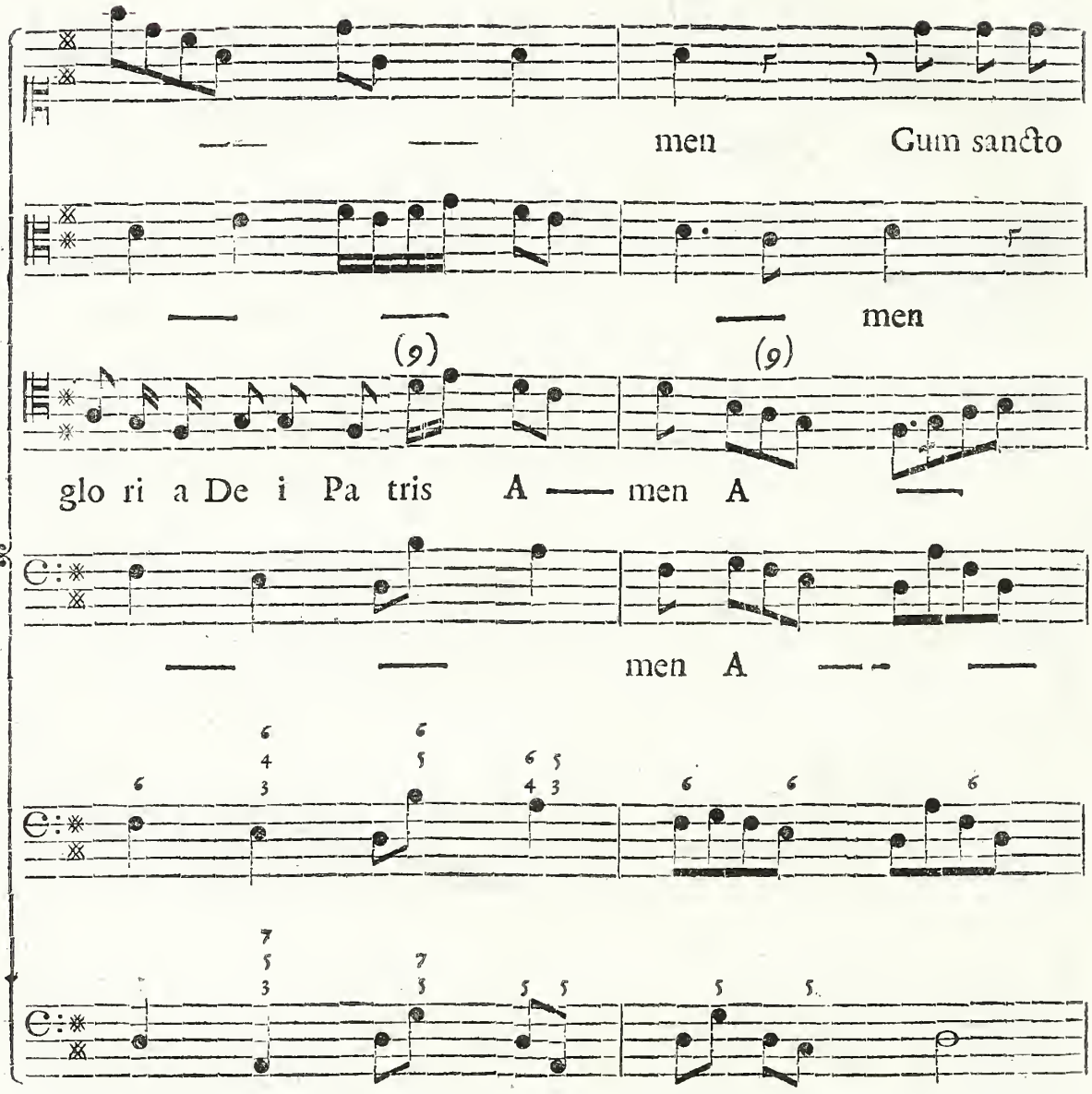
(6) *Ma siccome è impegnato ad eseguire la intrapresa e necessaria Cantilena, non gli rimarrebbe*




*tempo pel dovuto riposo prima dell'* Attacco, *se non si replicasse la Cadenza in questione: e ciò, perchè nel nostro caso mancano, non mutandosi tuono, le* Note *di passaggio. Che se poi si ricercasse ancora la ragione per cui non si muti Tuono, questa già due altre volte s'è addotta, avvertendo, che quando i Soggetti si estendono per una* Ottava, *debbono limitarsi nelle Variazioni de' Tuoni. Quindi è di necessità, che le Parti acute replichino l'* Attacco *su lo stesso Tuono, che fu adoperato dalle Parti gravi, e non per questo si mancherà di varietà.*

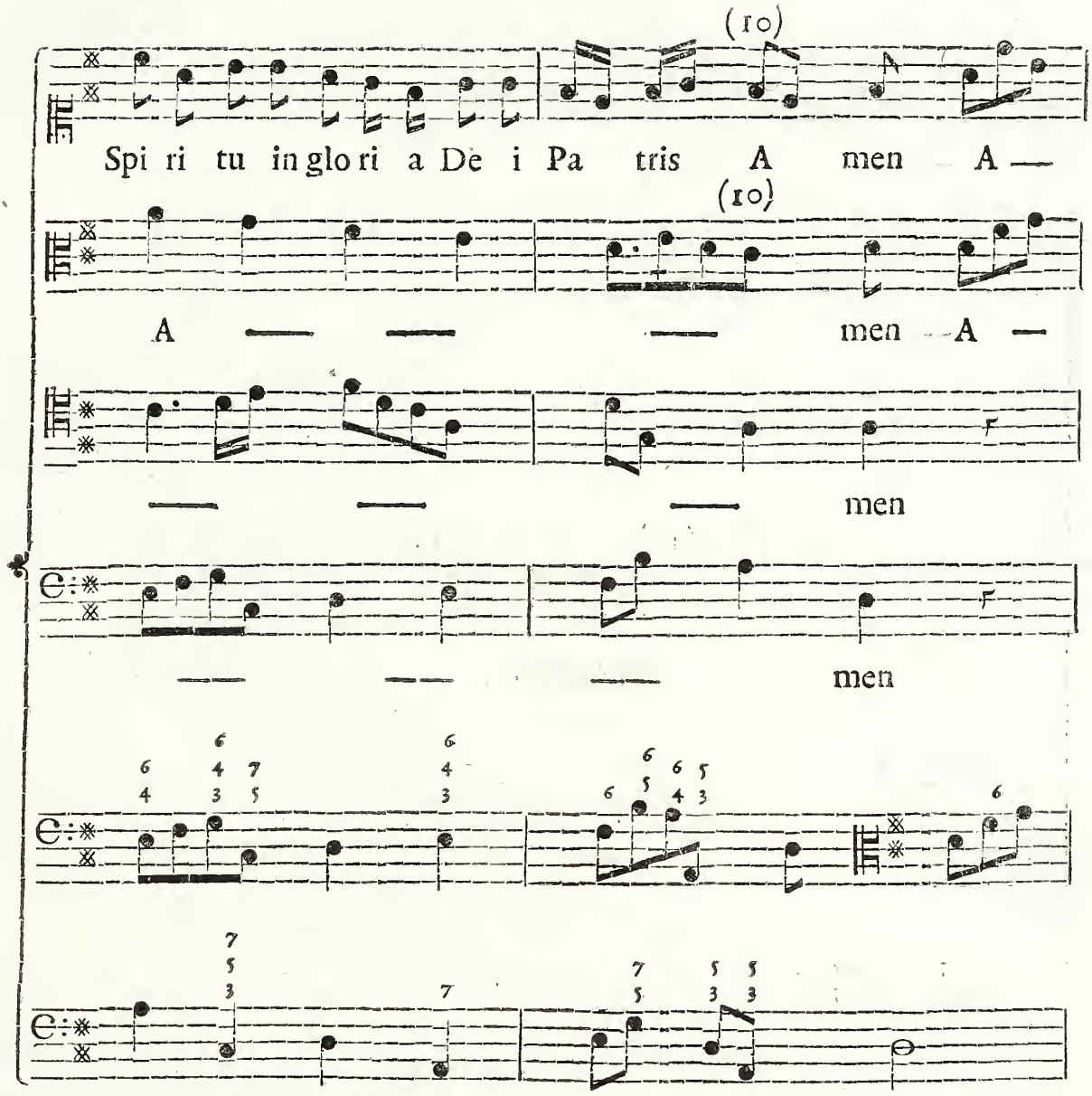
(7) *Si rifletta qui alla maniera con cui si riconduce al Tuono principale.*

(8) *In questo secondo* Attacco *delle Parti gravi si trova fedelmente eseguito il baratto*

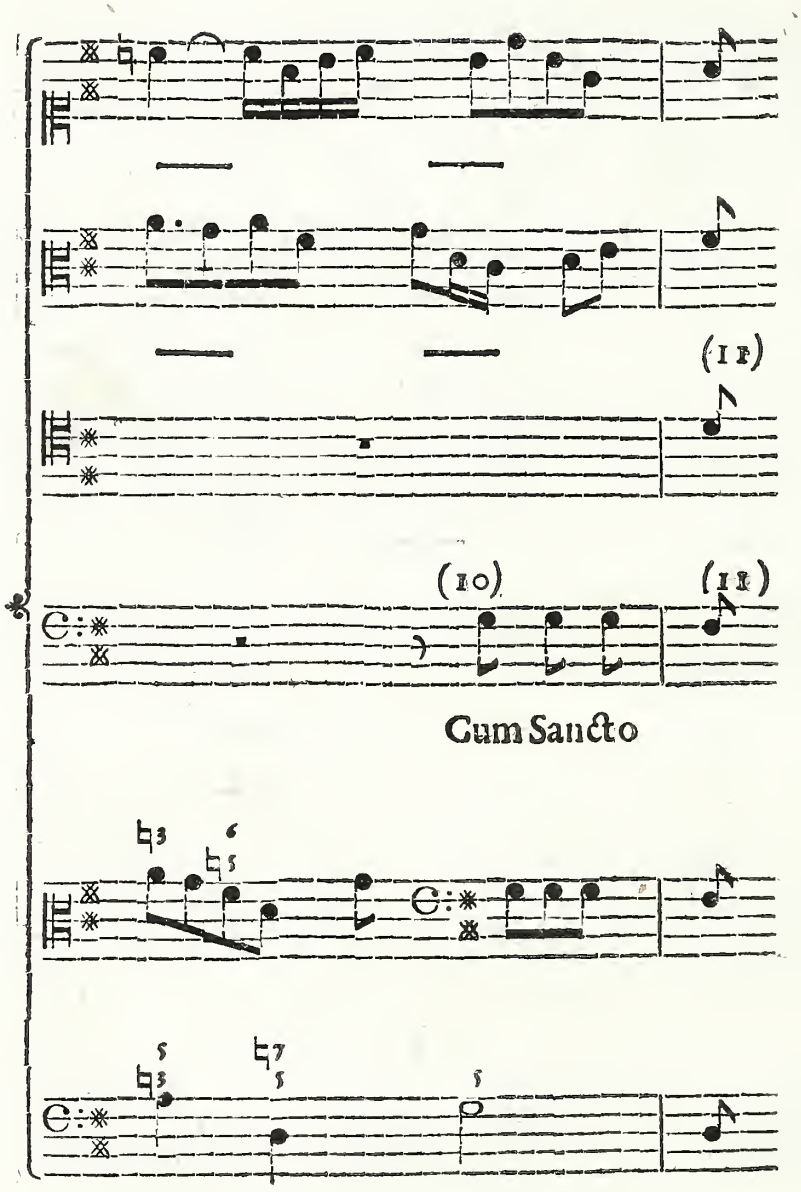



*dei Soggetti, che in tutto si uniforma a quanto fecero nel primo* Attacco *le Parti acute; e così l' Armonìa prende un aspetto diverso, come sopra fu descritto.*

(9) *Ci troviamo qui nello stesso caso delle due* Cadenze, *per le ragioni addotte al N.* 6. *stantechè le Parti acute debbono ripetere i due* Soggetti *nello ſtesso Tuono, che fu adoperato dalle Parti gravi.*



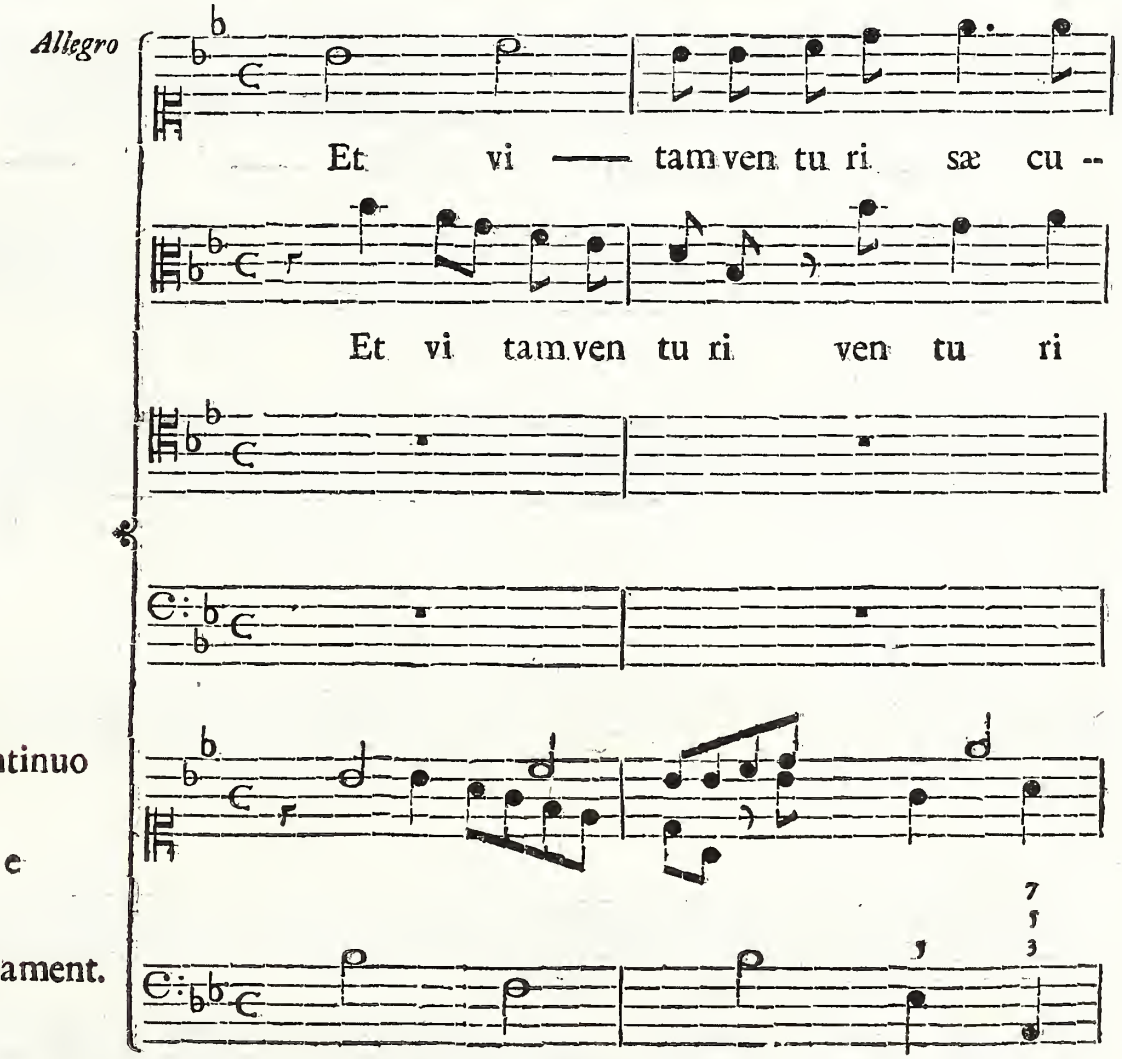

(10) *Le Parti acute, terminato il corso dei due rispettivi* Soggetti *nel Tuono principale, colla solita Cantilena, conducono al Tuono della quarta Corda gli* Attacchi *delle Parti gravi, ove il primo lo fa il Basso, come si vede. Terminato che hanno le Parti gravi, subentrano le acute su lo stesso Tuono, e poi si riportano al Tuono principale, ove il primo* Soggetto *lo fa il Tenore, ed il secondo il Basso; e finalmente colle Cantilene analoghe, ma senza* Stretto, *danno termine alla* Fuga.

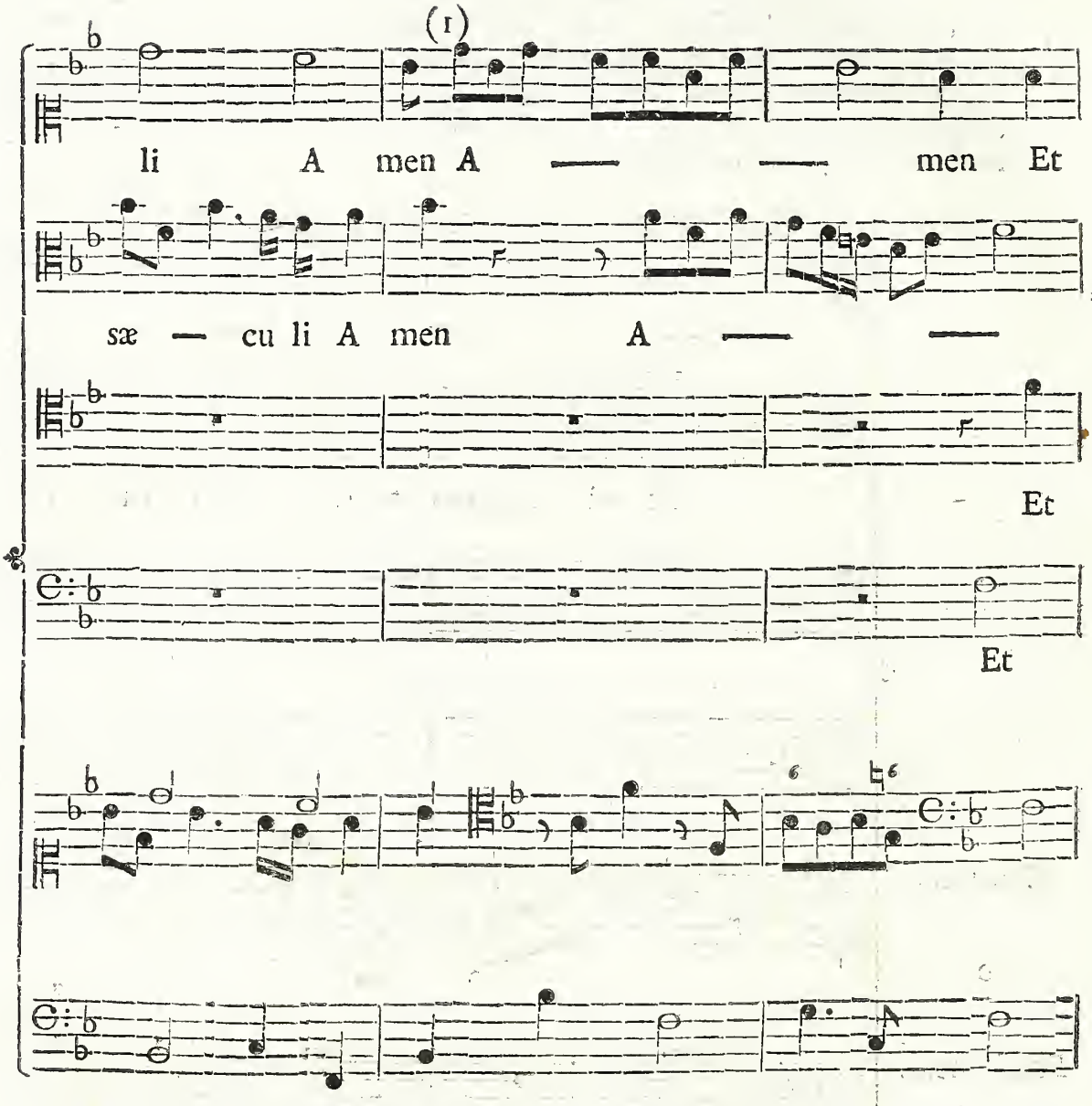



(11) *L' affare dell'* Epilogo, *ossia* Stretto, *quando vi abbia luogo, è un bell'artificio degno di essere imitato; ma non è necessario. Tantochè molti buoni Compositori non sempre l' usano; e di più, molti Autori, che trattano di* Fughe, *non ne parlano.*

# *Nel* Credo *in* B.fa.

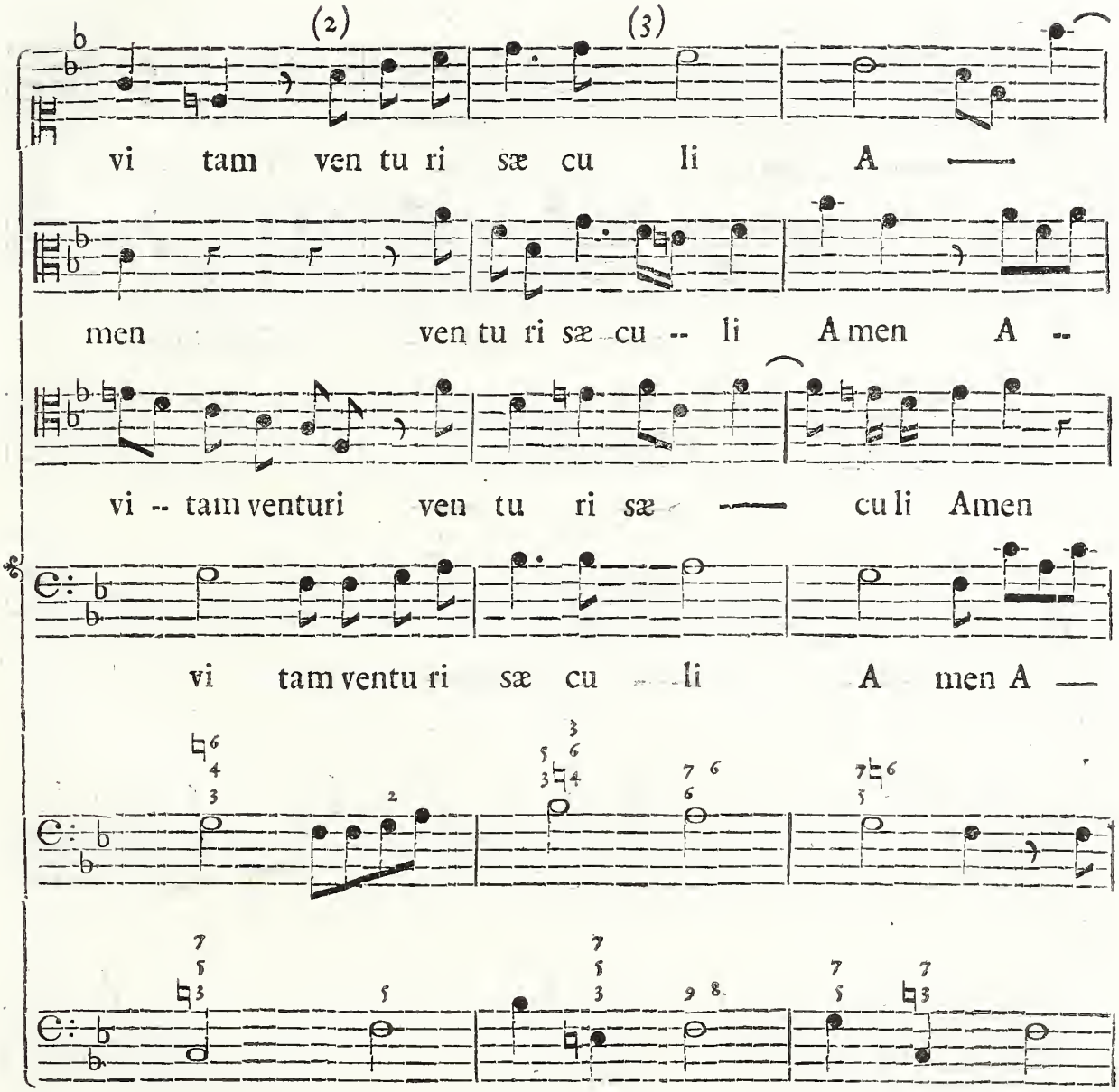
Il Lavoro, e la Condotta, che adopera l'Autore in questa *Fuga*, la rende veramente superba, ed esquisita. Oltre i due Soggetti, che fra loro al contrario s'imitano, vi sono anche le due Parti, che formano le *Cantilene a piacere*, le quali elegantemente s'intrecciano, una col primo, e l'altra col secondo Soggetto; da che ne risulta un ottimo effetto. E siccome una di queste due Parti precede l'altra nell' accoppiarsi, sembra all'udito, che queste due *Cantilene* sieno due altri Soggetti. Andiamo dunque ad esaminarla.






(1) *Ottimo ripiego. Con queſto breve, e ben inteſo Divertimento, c' inſegna il noſtro Autore come ſi poſſa, con naturale e dolce maniera, condurſi inſenſibilmente da uno all'altro Tuono. Di queſta maniera di paſſare da Tuono a Tuono così ſpeſſo uſata dal noſtro Autore, come ſi è veduto, non feci cenno quando propoſi alla prima le più generali regole per le* Fughe. *In vece accennai la più triviale maniera di paſſaggio, come ſi fa con* Note *di Scala, cogli accidenti del Tuono, che ſi vuol introdurre* Note, *che formano la così detta* Codetta. *Ciò feci ſolamente per indicare ai giovani alla prima le maniere più facili; poichè la ragione addotta da alcuni a favore della* Codetta, *che, cioè, così ſi arriva più preſto a potere attaccare la*

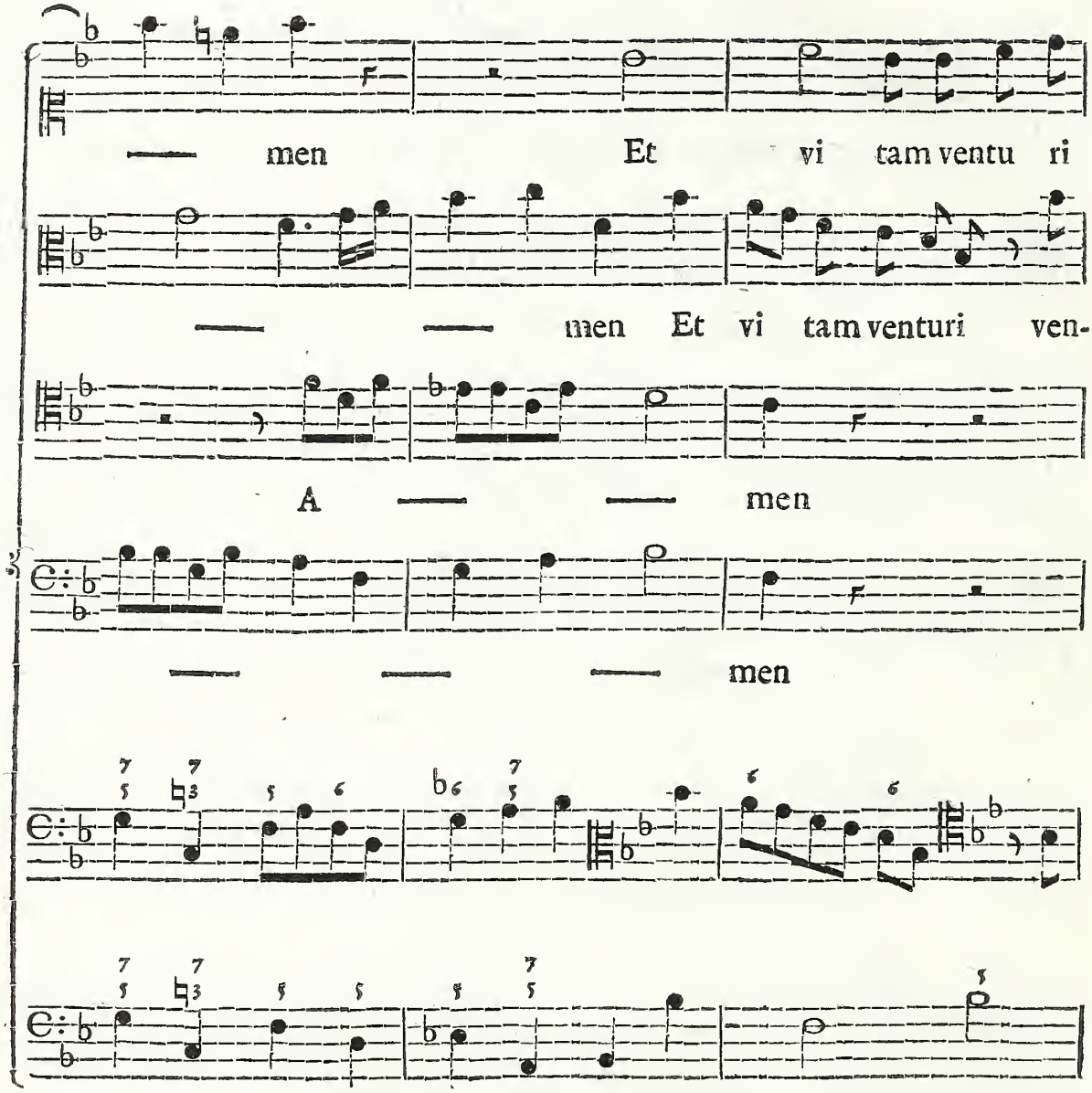
*Ri-*

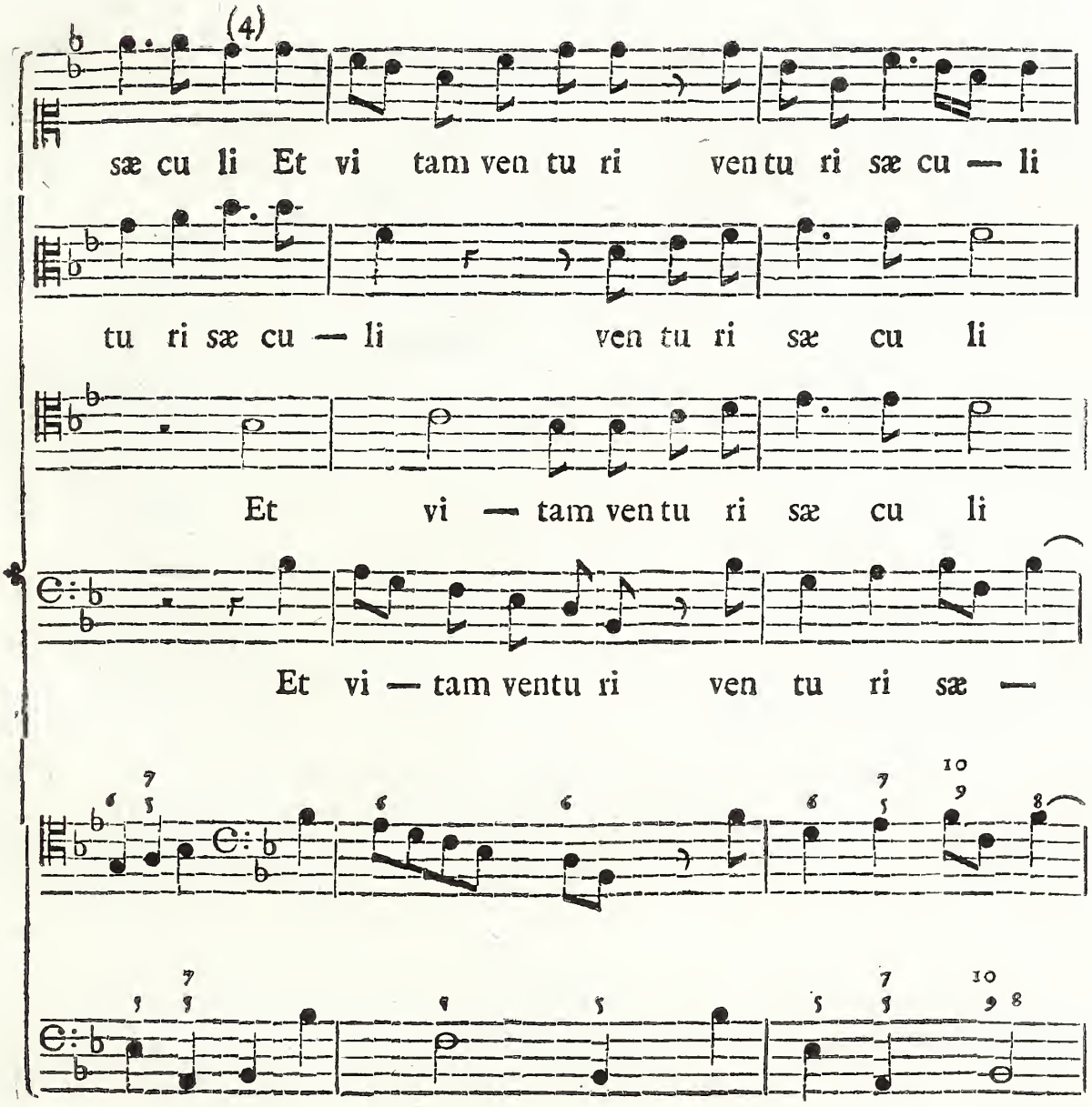



*Risposta, è buona solamente per chi non sa far meglio, come si vede praticato da buoni Autori, e specialmente dal nostro* Vallotti, *il quale rarissime volte usa l'aggiunta della* Codetta *al Soggetto.*

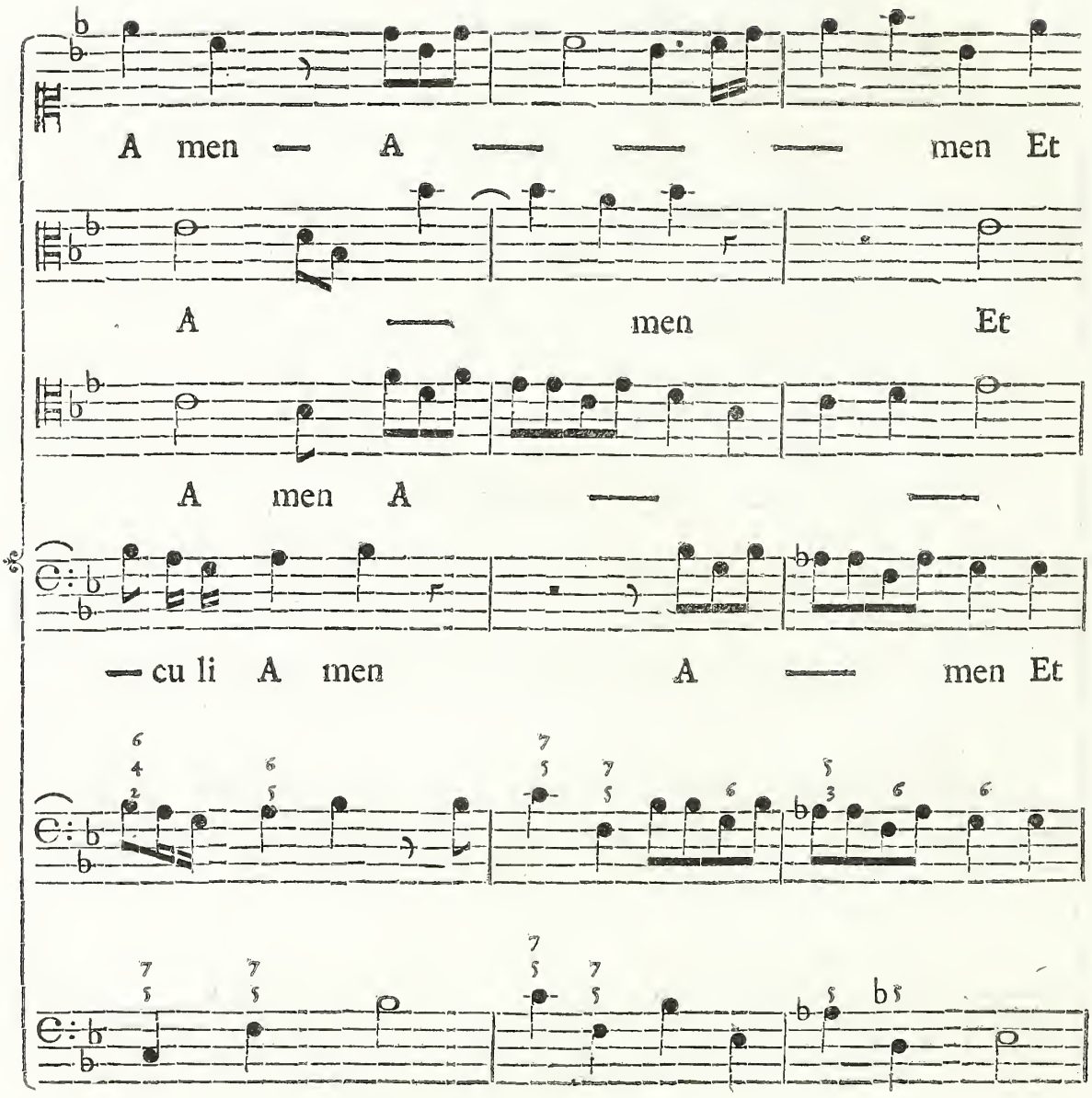
(2) *Ecco le due parti, che colla* Cantilena a piacere *l'una e l'altra si accoppiano alle altre due, per imitare in* Terza *i due Soggetti: e lo stesso si troverà a suo tempo nelle Parti gravi.*

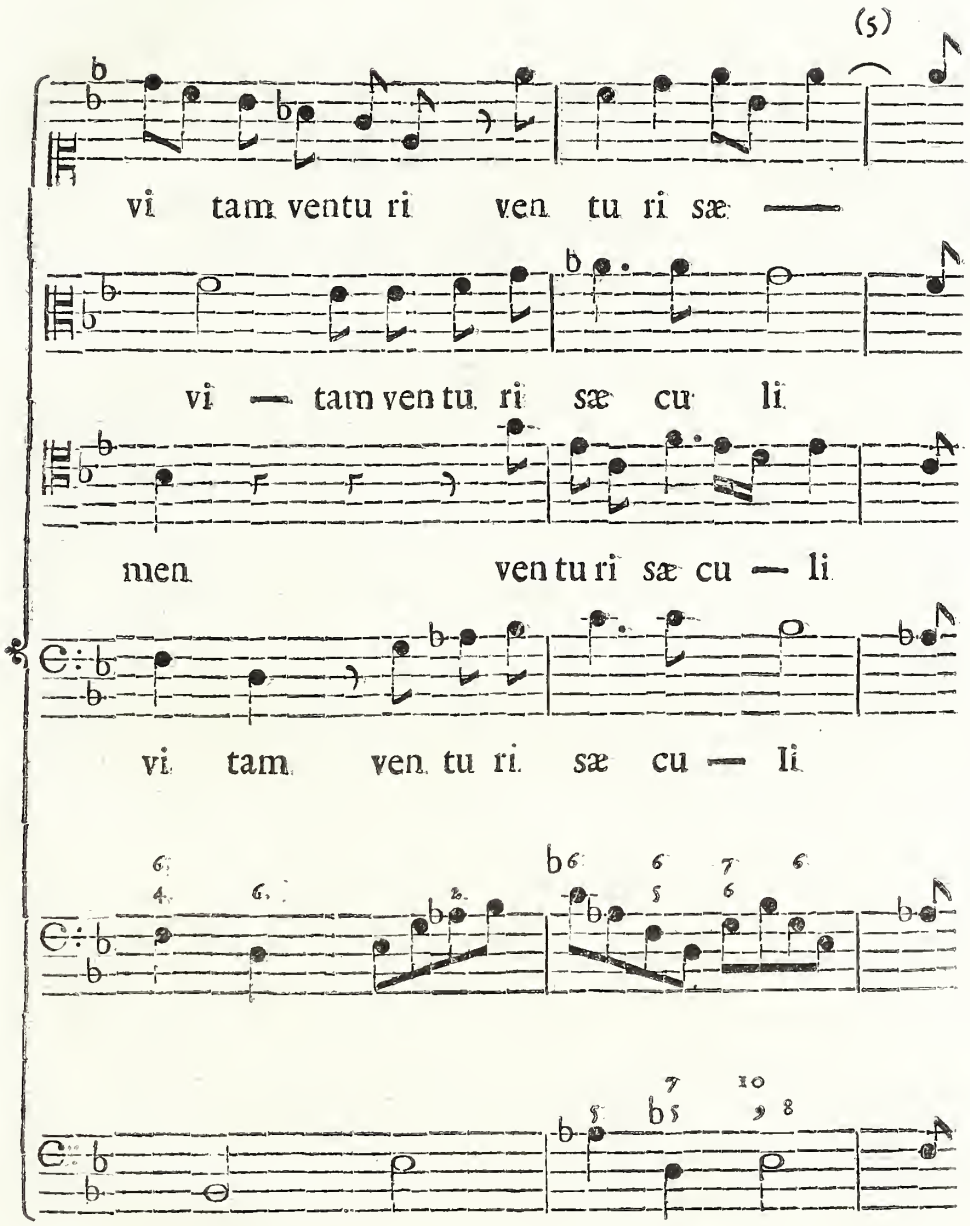
(3) *Anche la condotta del passaggio retrogrado, per ricondursi all'* Attacco *della Proposta nel Tuono principale, riesce assai grazioso e magnifico.*


men Et vi tam ventu ri
men Et vi tam venturi ven-
A men
men




(4) *Ecco un colpo affatto improviſo, di formare qui una replica della Propoſta colle Parti gravi. Queſto per altro è un artificio, che uſa l'Autore, per appoggiare l'* Attacco *nel Tuono della* Quarta *alle Parti acute, piuttoſtochè alle gravi, e ſoſtentar così meglio la vivacità della* Fuga.

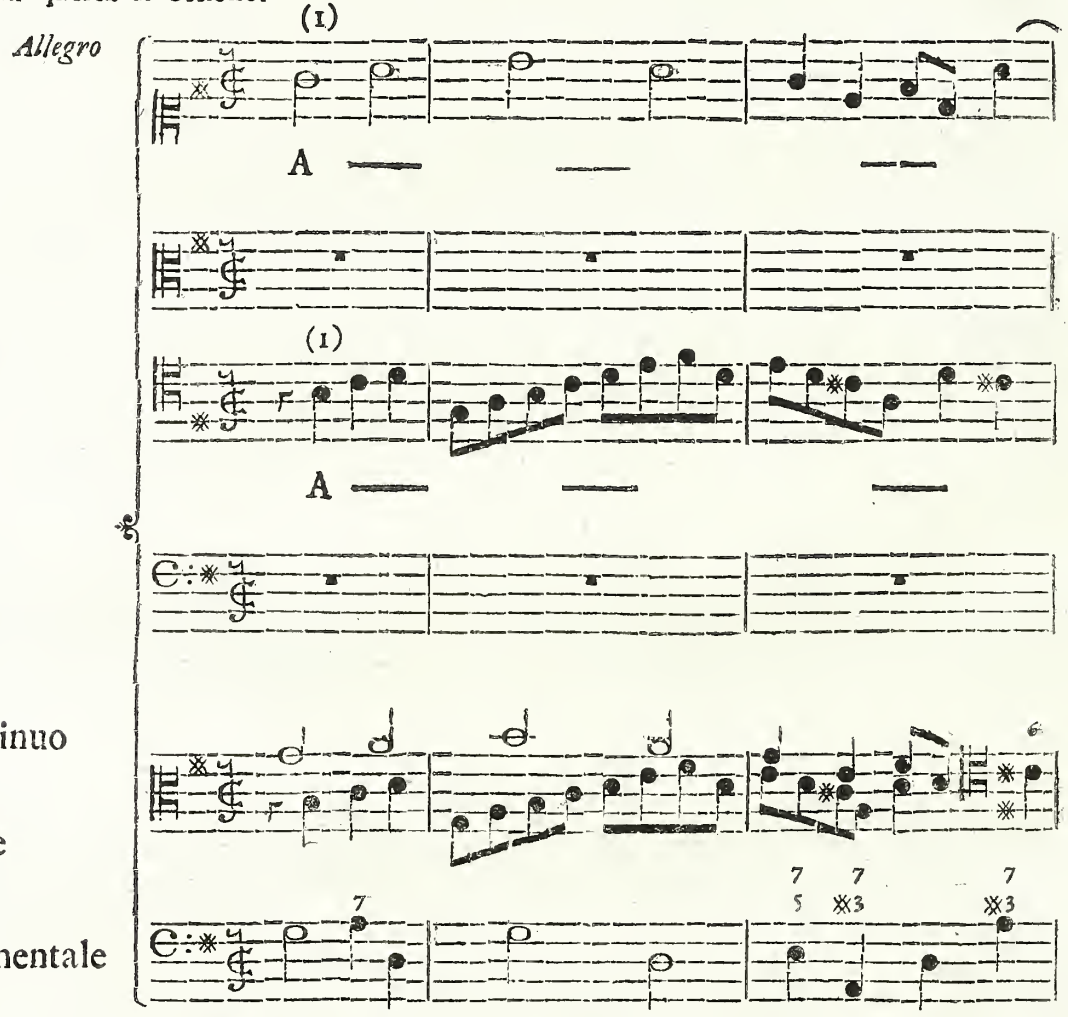

A men — A — — — men Et
A — men Et
A men A — —
— cu li A men A — men Et



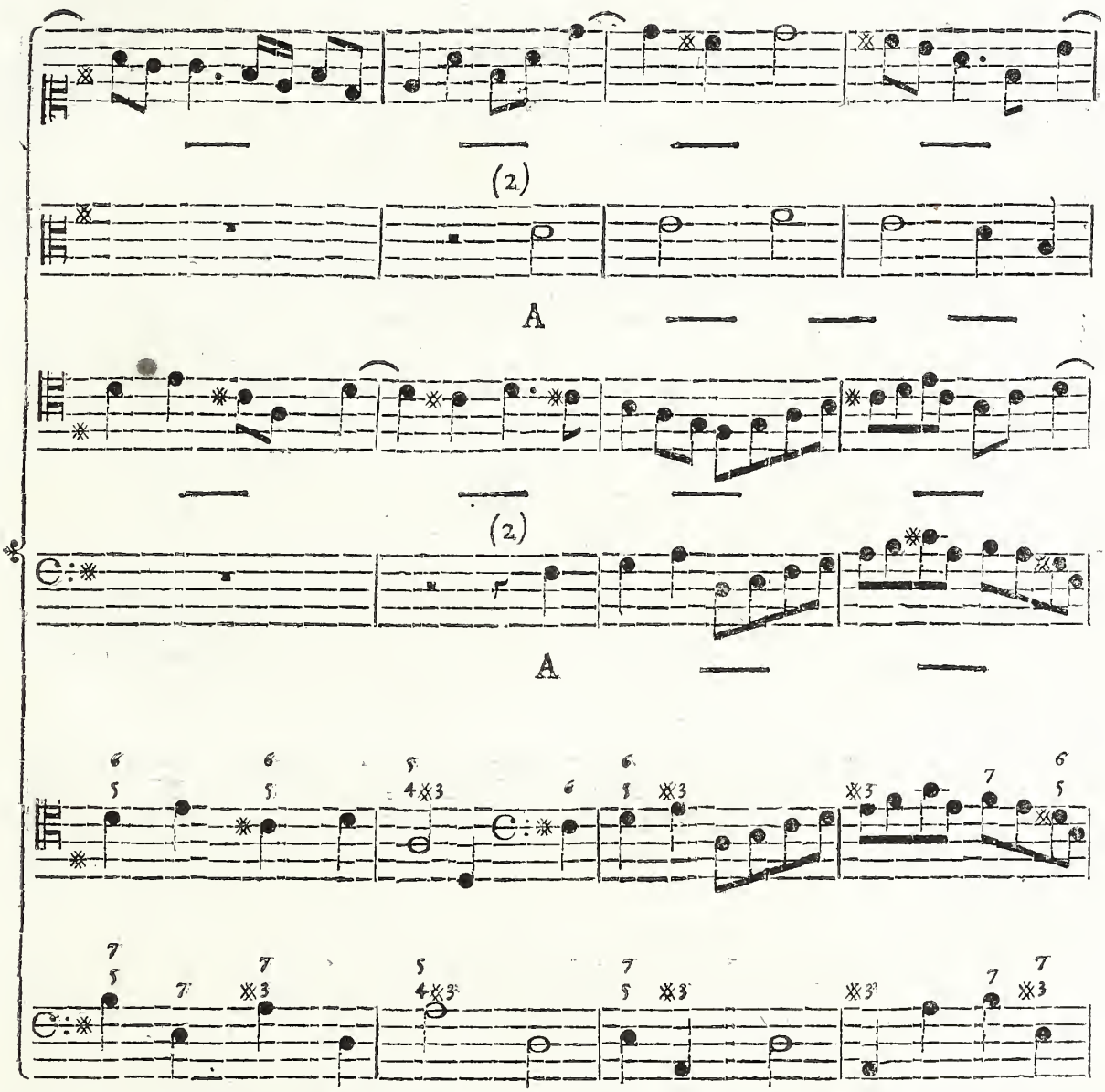

(5) *Terminato il detto* Attacco, *le sole Parti acute eseguiscono il solito Divertimento, e si riducono così al Tuono principale, su cui si forma un altro* Attacco *dalle due Parti gravi. Finalmente dopo una breve imitazione fra le quattro Parti, si arriva ad un ingegnosissimo* Ristretto. *In questo* Attacco *tramuta l'ordine delle Parti: vale a dire, come in tutti gli* Attacchi *della* Fuga, *l'ordine costante dell'accoppiamento per i due Soggetti fu, che le due Voci acute fosser unite per la Proposta, e le due gravi per la Risposta; così nell'Epilogo vien cambiato quest'ordine; poichè il Contralto è accoppiato col Tenore, ed il Soprano col Basso; e da questo cambiamento ne risulta un buonissimo effetto.*

## *Nel* Dixit *breve in* G. *Terza Maggiore.*

Dalla natura dei *Sentimenti* dipende la qualità della *Fuga* in tutti li suoi rapporti. Esaminando con imparzialità la seguente, non si troveranno certamente in essa tutti que' pregj, che nelle già trascorse *Fughe* furon' osservati: e questo avviene principalmente dall'essere il primario *Soggetto* della *Fuga* meno ricercato, e più comune degli altri. Ciò non ostante il nostro avveduto Autore non ha mancato fin da principio di render la *Fuga* vivace, e spiritosa e rapporto al *Contrasoggetto*, e rapporto al moto del *Tempo*. Rapporto al moto, era già allegro nel pezzo antecedente su le parole *Et in sæcula* ec. regolato nel *Tempo quadruplo*. Ond'esso ha tagliato il segno del detto Tempo, e vi soggiunge ancora le parole *più allegro*. Benchè questo Canto puramente vocalizzato non sia di esecuzione difficile in qualunque *Tempo*; tuttavia in questi casi si ricerca molta avvertenza per ischivare la confusione fra le Cantilene delle Parti. Anche simili *Fughe*, così condotte, produrranno un ottimo effetto, come in fatti da questa si ottiene.



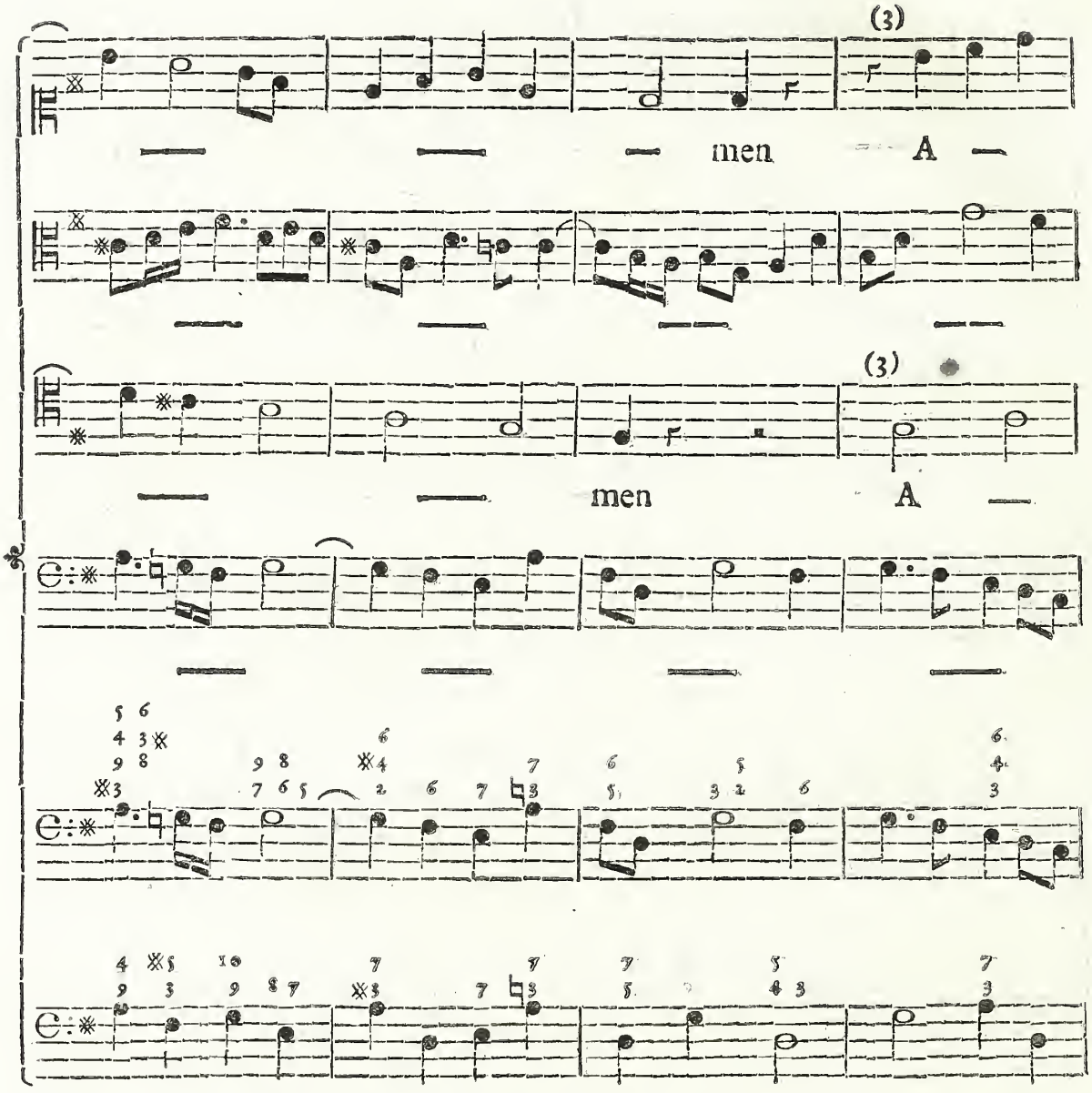

(1) *Incominciando dunque a far le nostre riflessioni dalle due Proposte, si vede qui nel Contrasoggetto, ch' eseguisce il Tenore, un particolare Artificio; ed è, che trovandosi egli coll'andamento di* Proposta *nell' Armonìa della quinta* Corda, *ascende alla sesta* Corda, *colla prima Armonìa di* Terza *e* Quinta: *e proseguendo collo stesso movimento, forma* Cadenza *nel*




*nel Tuono della quinta istessa: di modo che il Tuono principale, su cui cammina il primo Soggetto, non ha una vera Cadenza; mentre dove termina la Corda tuonale, diventa terza di* E.lami, *e cade sulla terza di* D lasolre, *Tuono, che ora fa da principale. Nel presente caso, non v'è bisogno di* Codetta *alcuna. Nè si badi alle due Cantilene, che seguono; perchè queste formano soltanto un Divertimento, il quale serve ad uniformarsi nelle distanze, che per necessità richiedono gli altri* Attacchi *seguenti, che anderemo esaminando in progresso.*

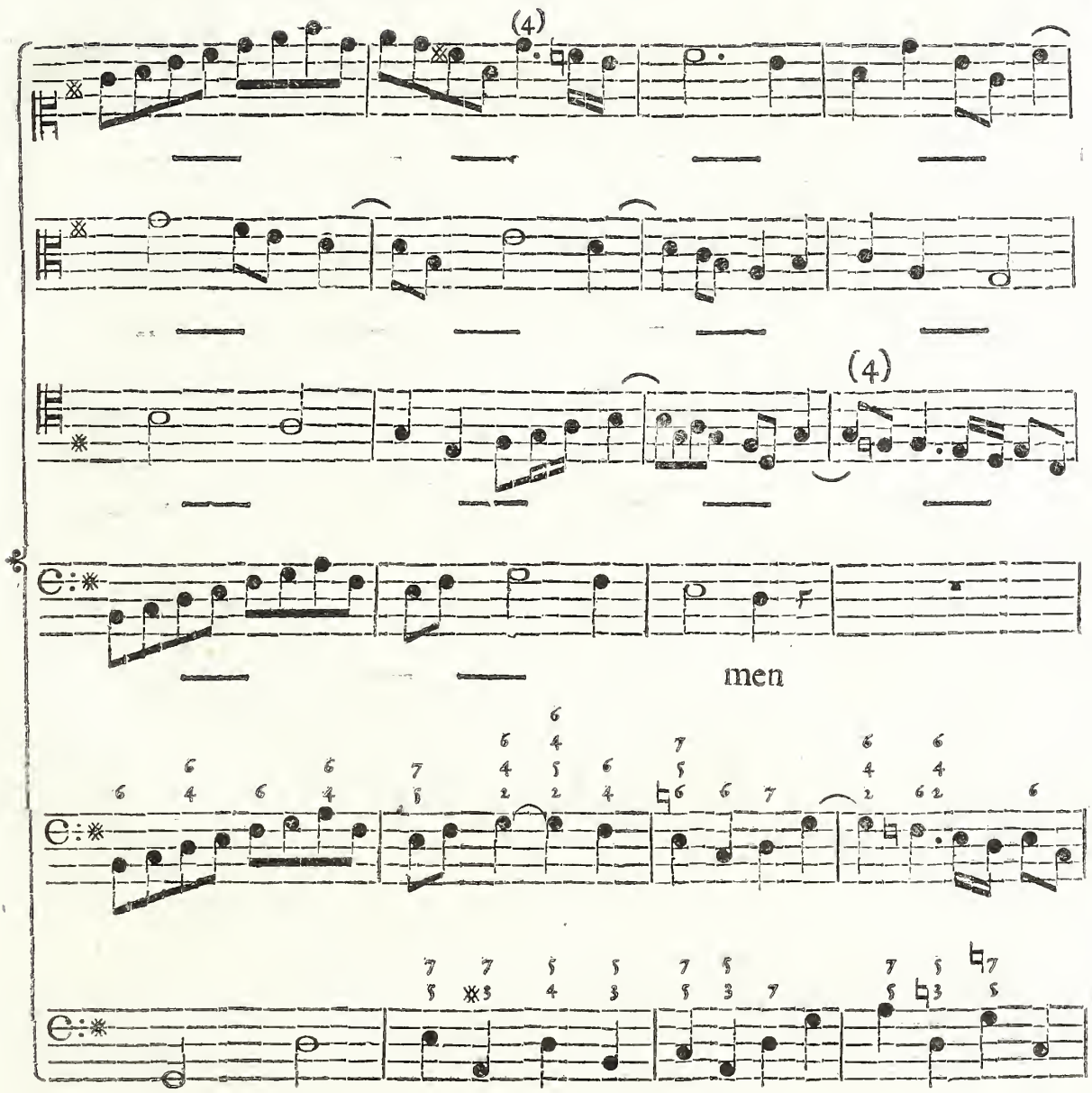
(2) *L'* Attacco *poi della Risposta deve necessariamente condursi alla* Quinta *della* Quinta, *e da questa, per riportarsi al Tuono principale, si ricerca una doppia modulazione di*

*Cor-*




*Corde, come qui si vede, che una ne fa il Basso, e l'altra il Contralto, come esecutori dello stesso* Attacco, *e nel tempo stesso danno campo al riposo delle altre due Parti, che debbono eseguire il nuovo* Attacco. *Si rifletti ancora, che le due Modulazioni accennate sono due vere, e reali* Codette, *ma però maestrevolmente condotte. Ed ecco il motivo per cui si differì il secondo* Attacco.

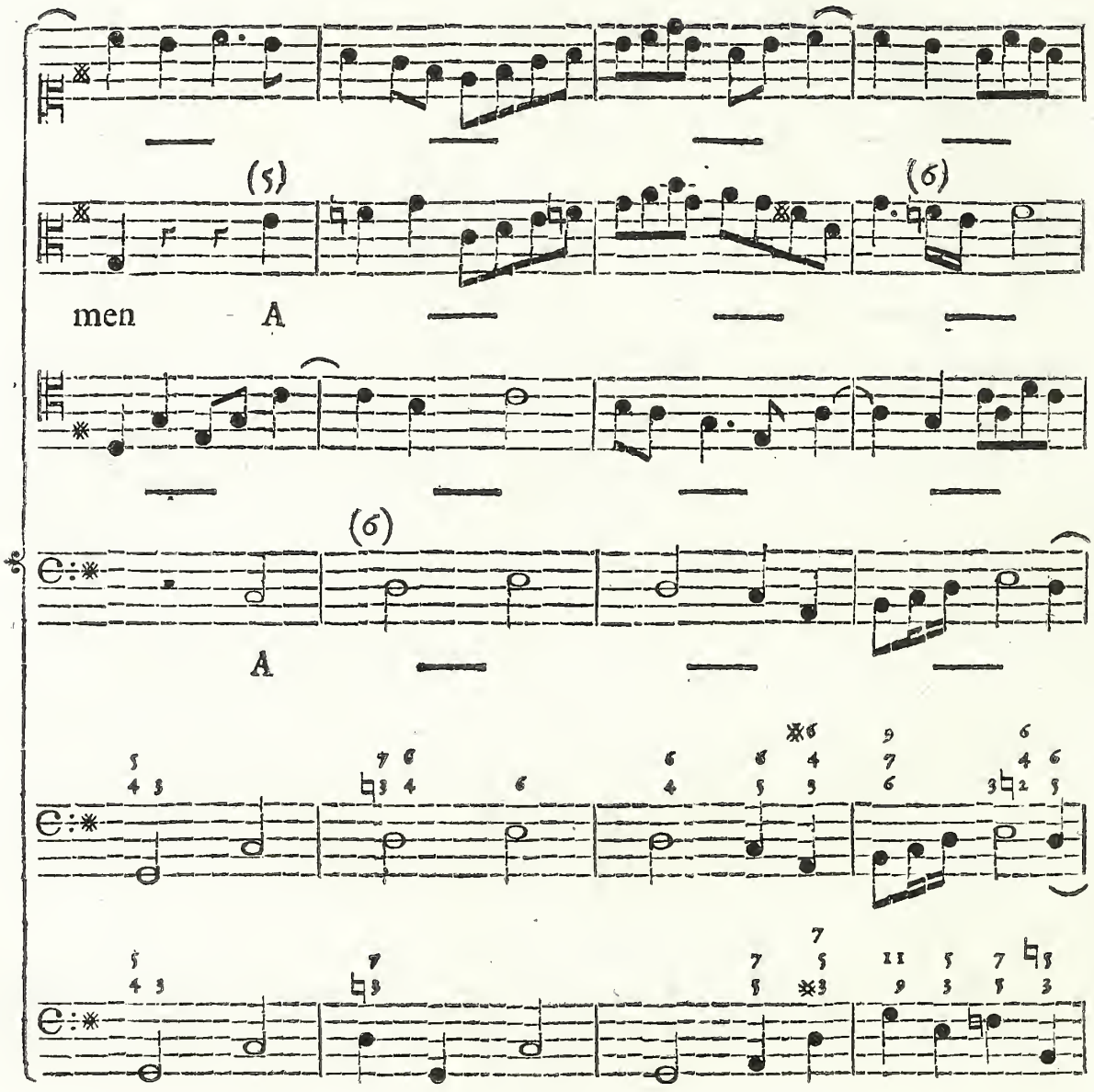
(3) *Siam' ora alla replica del primo* Attacco, *ma variato per due capi; cioè, perchè le due Parti, che fanno l'*Attacco, *si barattano fra loro il Soggetto; e perchè le dette Parti nel pri-*



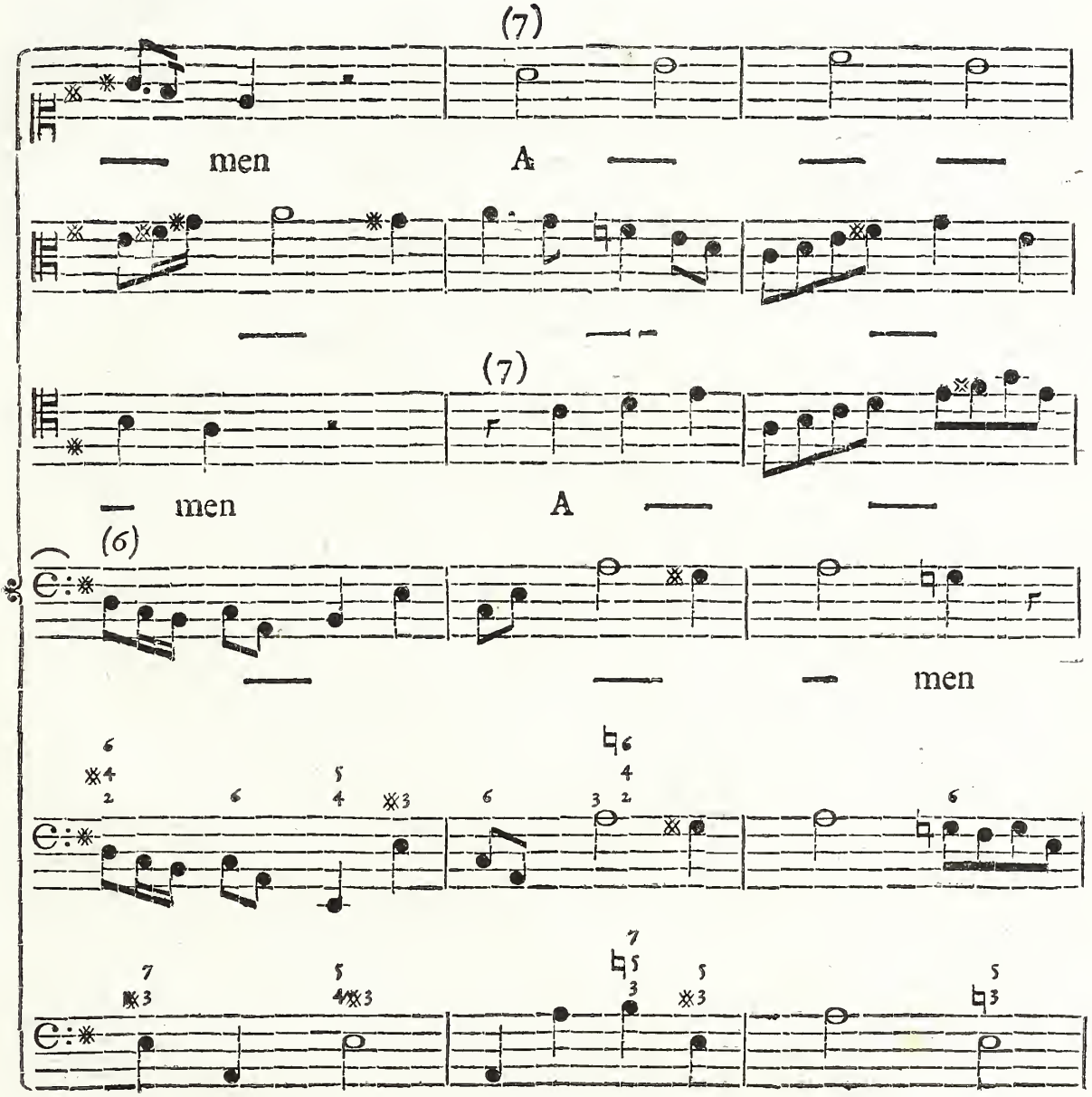

*primo* Attacco *erano nude, e in questo si trovano vestite dalle due* Cantilene a piacere: *sicchè l'uno, e l'altro di questi Capi influisce molto nella ricercata varietà.*

(4) *Abbiamo ancor qui altre due Codette. La prima si fa dal Soprano, e la seconda dal Tenore; e questo per poter passare all'* Attacco *del Tuono della quarta Corda* C.

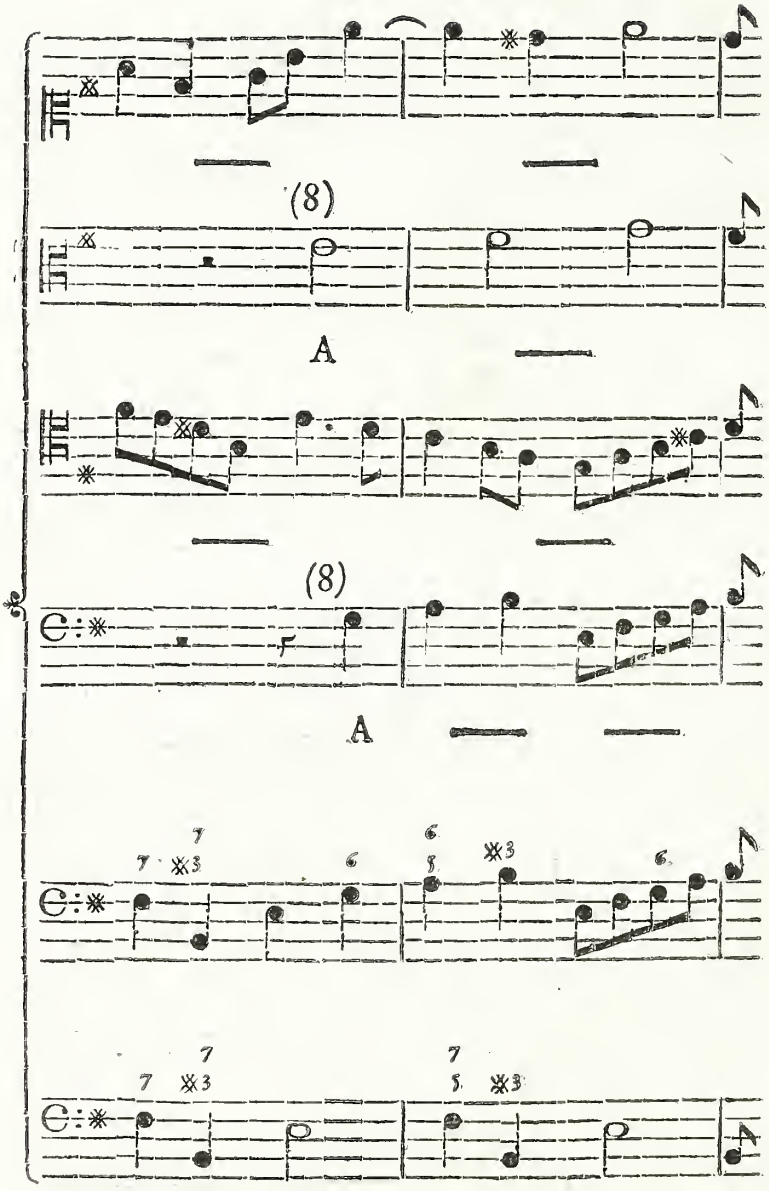
(5) *su*




(5) *su cui accade ancora il baratto dei due Soggetti fra il Basso, ed il Contralto. Siccome poi si vuol passare da questo tuono* C *al tuono della sua Corda relativa* A; *perciò vi vogliono altre due* Codette. *La prima si fa* (6) *dal Contralto, e la seconda* (6) *dal Basso; ma queste condotte in una maniera, ch' è veramente ammirabile.*



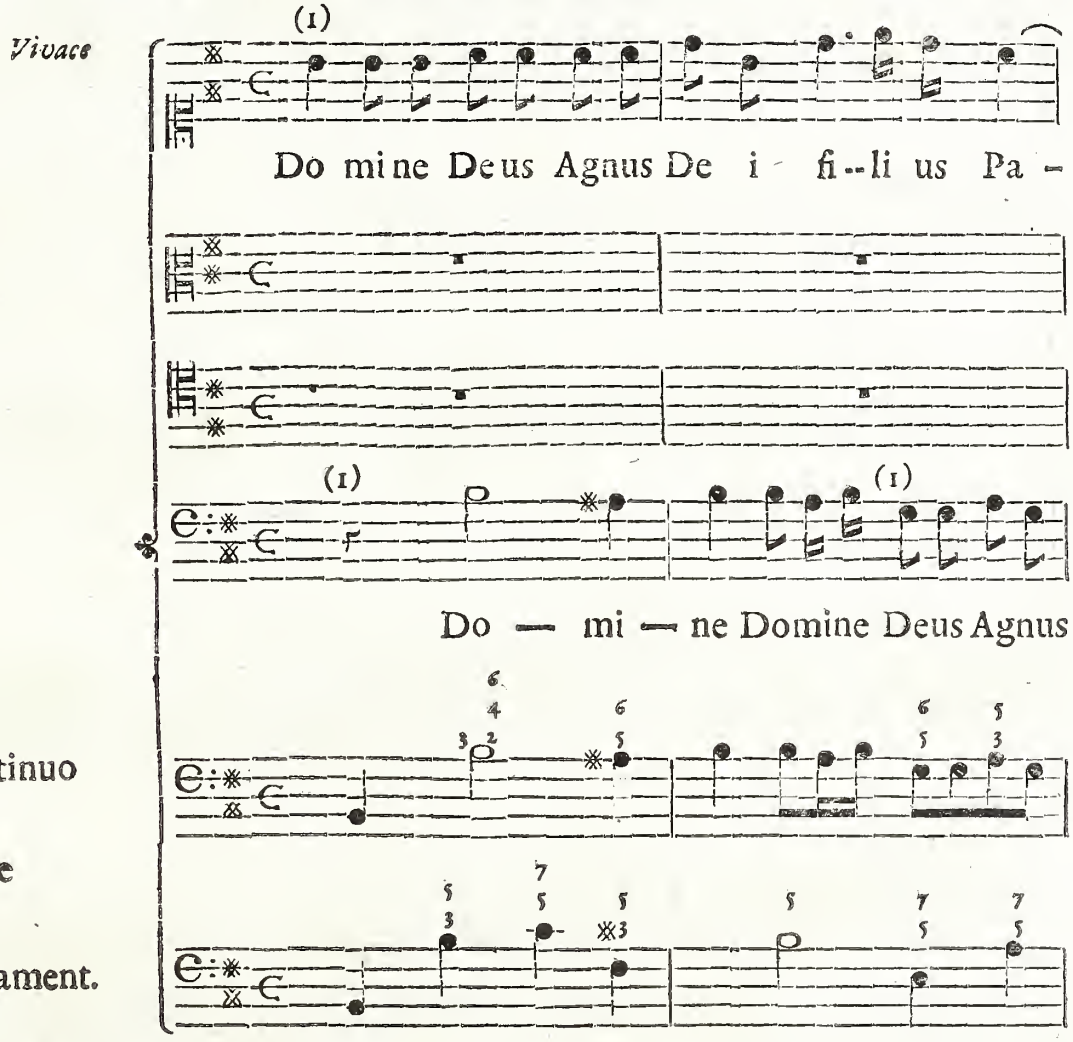

(7 *Qui cade naturalmente, e senza veruna aggiunta, l'*Attacco *della Risposta fra il Contralto, e il Basso come già si vede.*



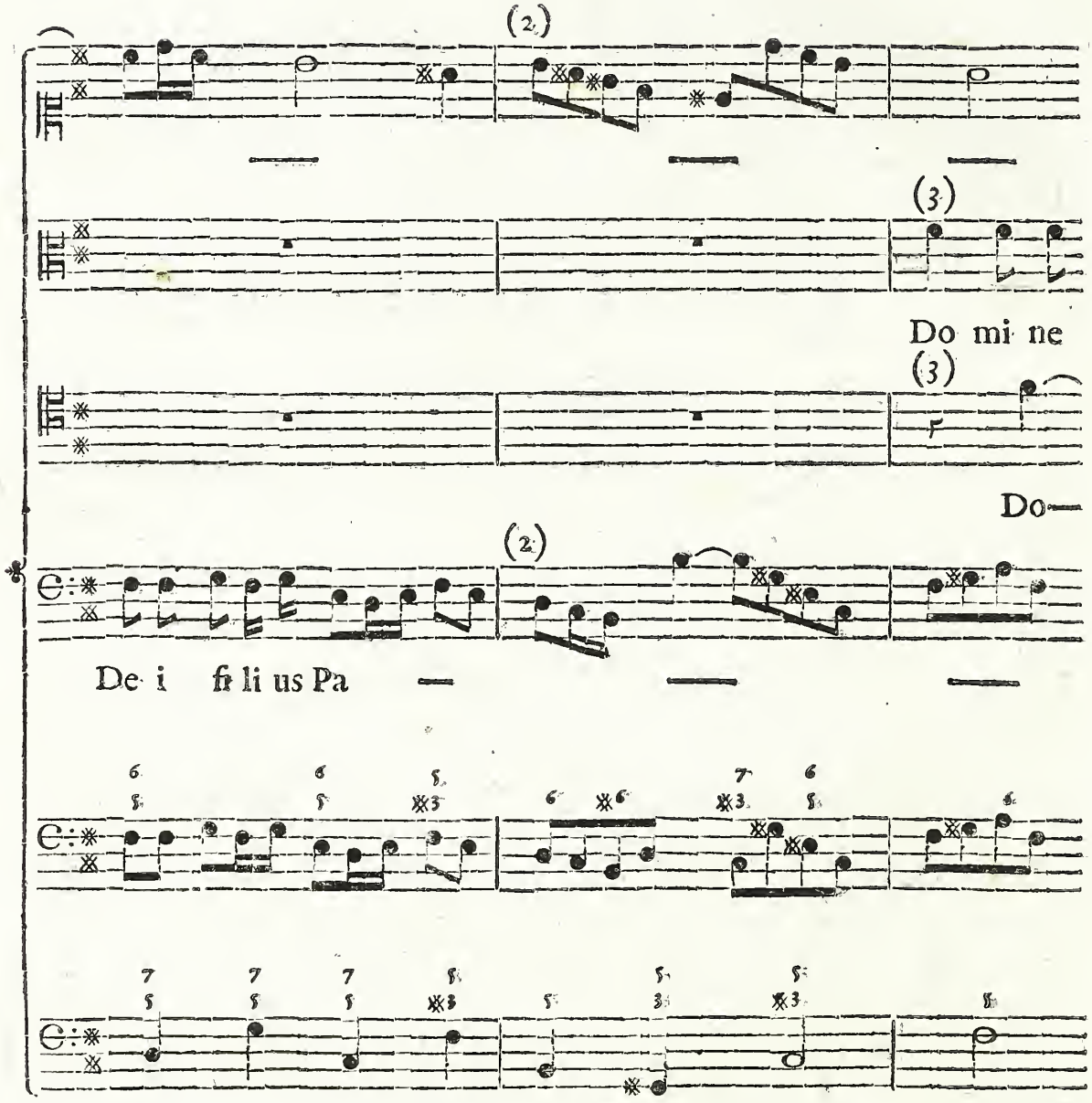

(8) *In appresso, terminato il Sentimento, le due solite* Codette *riportano al Tuono principale, su cui attacca una specie di Epilogo. In questo il Soggetto primo viene eseguito dal Tenore, e il secondo dal Soprano; e nella Risposta della quinta Corda eseguisce il primo il Contralto, ed il secondo il Basso: e così si arriva ad una posata Cadenza. Dissi* una specie d' Epilogo, *poichè da un* Attacco *all' altro, vi corre la distanza di due Battute e mezza.*

## *Nel* Gloria *in* B.mi *per Terza Minore.*

L'ultimo Saggio, che presento in questa specie di *Fughe*, fondato in *Tuono* di *Terza Minore*, lo troveremo adornato de' soliti pregj del nostro Autore. Il Soggetto, che adopera egli in questa *Fuga*, è tratto dall'*Andamento* di Settime, che abbiamo nella Scala diatonica, il quale somministra tante variazioni di Tuoni quante sono le dette *Settime*. Questo *Andamento* è a tutti cognito, e generalmente frequentato; ma non già da tutti maneggiato nelle varie Armonìe, che gli convengono; vale a dire, *prima*, *seconda*, e *terza Armonìa*, col *riversamento* della dissonante *Settima*: ma si si contenta ordinariamente della *prima*, o al più della *seconda Armonìa*. Quindi in questa *Fuga*, oltre le Armonìe, che somministrano i varj Tuoni, si notino particolarmente gli Artificj dei Rivolti delle Parti, e Riversamenti delle *Settime*.

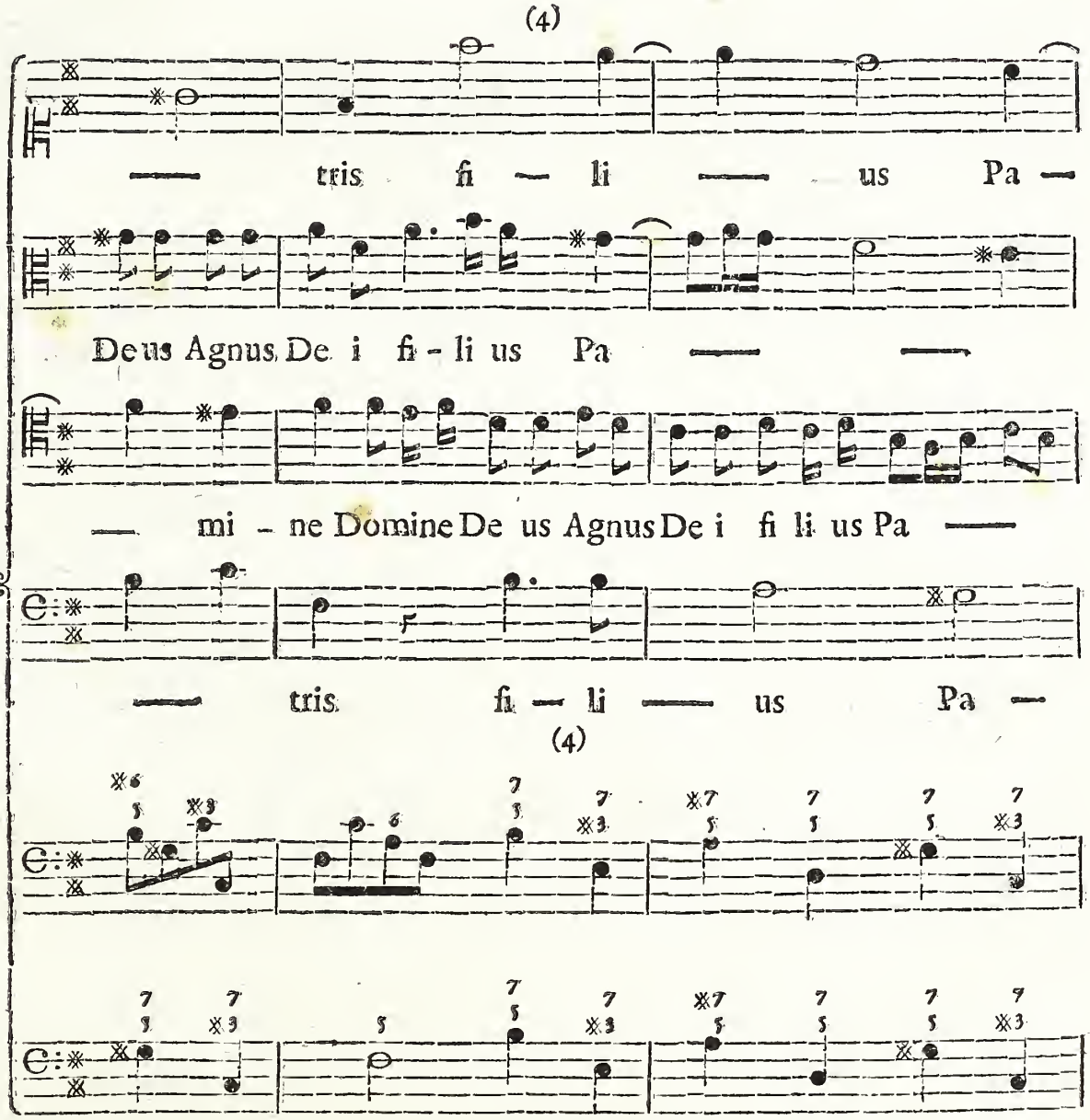



(1) *Abbiamo qui fra i due proposti Soggetti un' armoniosa, e dilettevole* Imitazione *accompagnata dalla Parte Organica, che và in unione col Basso cantante, e colla numerica Segnatura di seconda Armonìa c' indica le* Settime, *che adopera il primo Soggetto. Il numero* 5. *indica la* Settima, *e il* 6 *la* Fondamentale.




(2) *E' pure ammirabile la naturalezza, ed unifo mità di Canto, con cui passano ambedue le Parti nel Tuono della quinta Corda; poichè si vede il Basso legato in* Settima, *allorchè il Soprano discendendo lo percuote colla* Quarta Maggiore, *fa ivi un salto di* Settima diminuita; *e nel mentre, che il Basso fugge, senza risolvere la detta* Settima, *il Soprano discendendo la risolve egli stesso (e và benissimo) su l' Armonìa della quinta Corda, ove si prepara unitamente al Basso, per formare una posata Cadenza su la propria Corda del nuovo Tuono, dopo che la Risposta è già inoltrata per una intiera Battuta.*

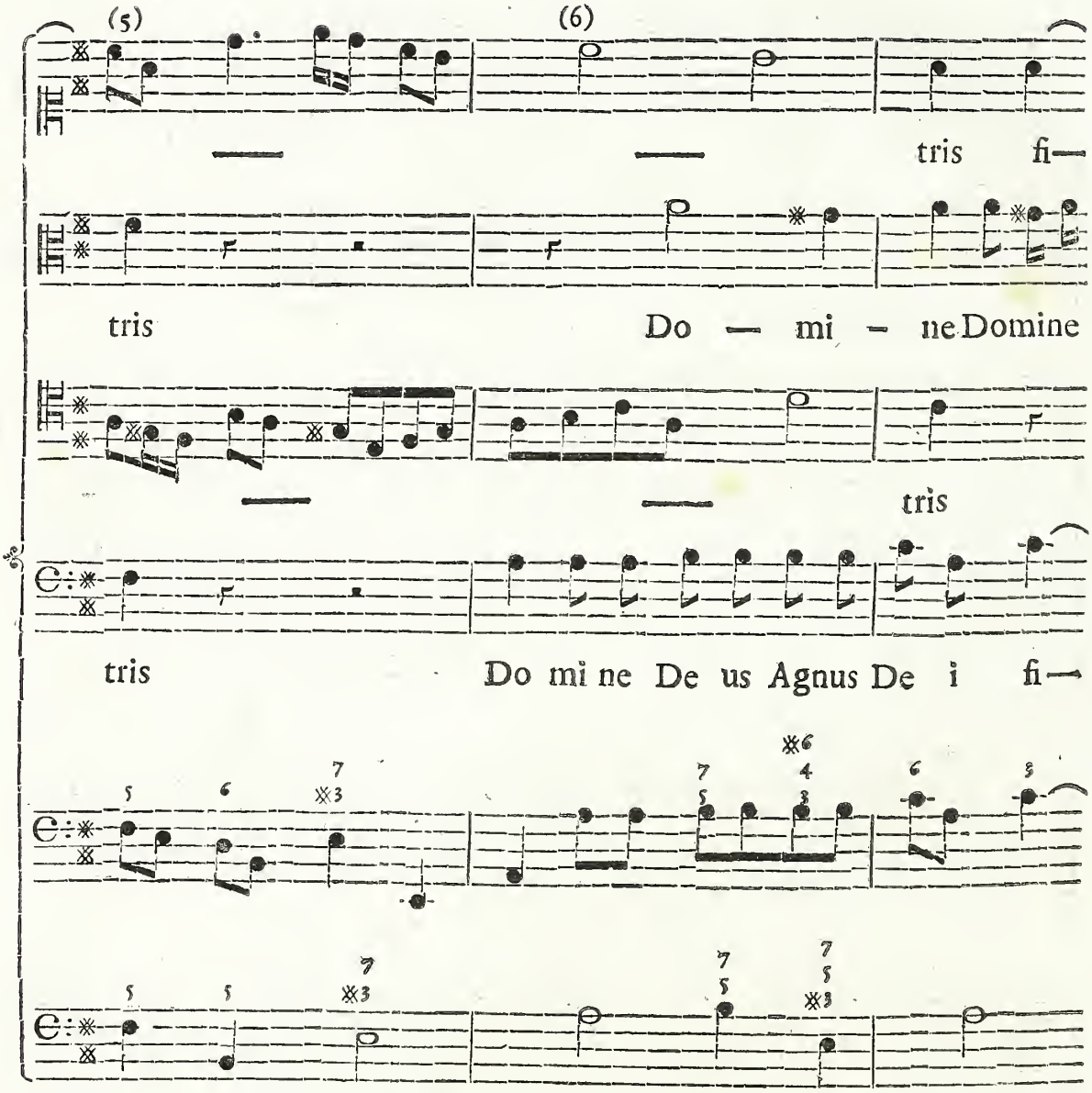
(3) *L'attacco di questa Risposta si vede rinforzato colla piena Armonìa della vera, e propria*




*pria Cadenza, che fanno le due Parti della prima Proposta. Riesce poi opportuna la dilazione dell'assoluta Cadenza nelle dette due Parti, riuscendo così improviso l'*Attacco *dei due Soggetti, che rispondono.*

(4) *L'andamento di* Settime, *indicato nella Introduzione di questa* Fuga, *si osservi qui, dove incomincia il detto Andamento, che il Basso cantante, nei secondi quarti di Battuta, resta sempre in terza Armonia; ciò che indica di aver già barattata la sua Cantilena con alcuna delle Parti acute; mentre la parte Organica cammina nelle Fondamentali. Si osservi ancora come, al principiare dell'andamento di* Settime, *le due Parti estreme imitano il Can-*

*to*

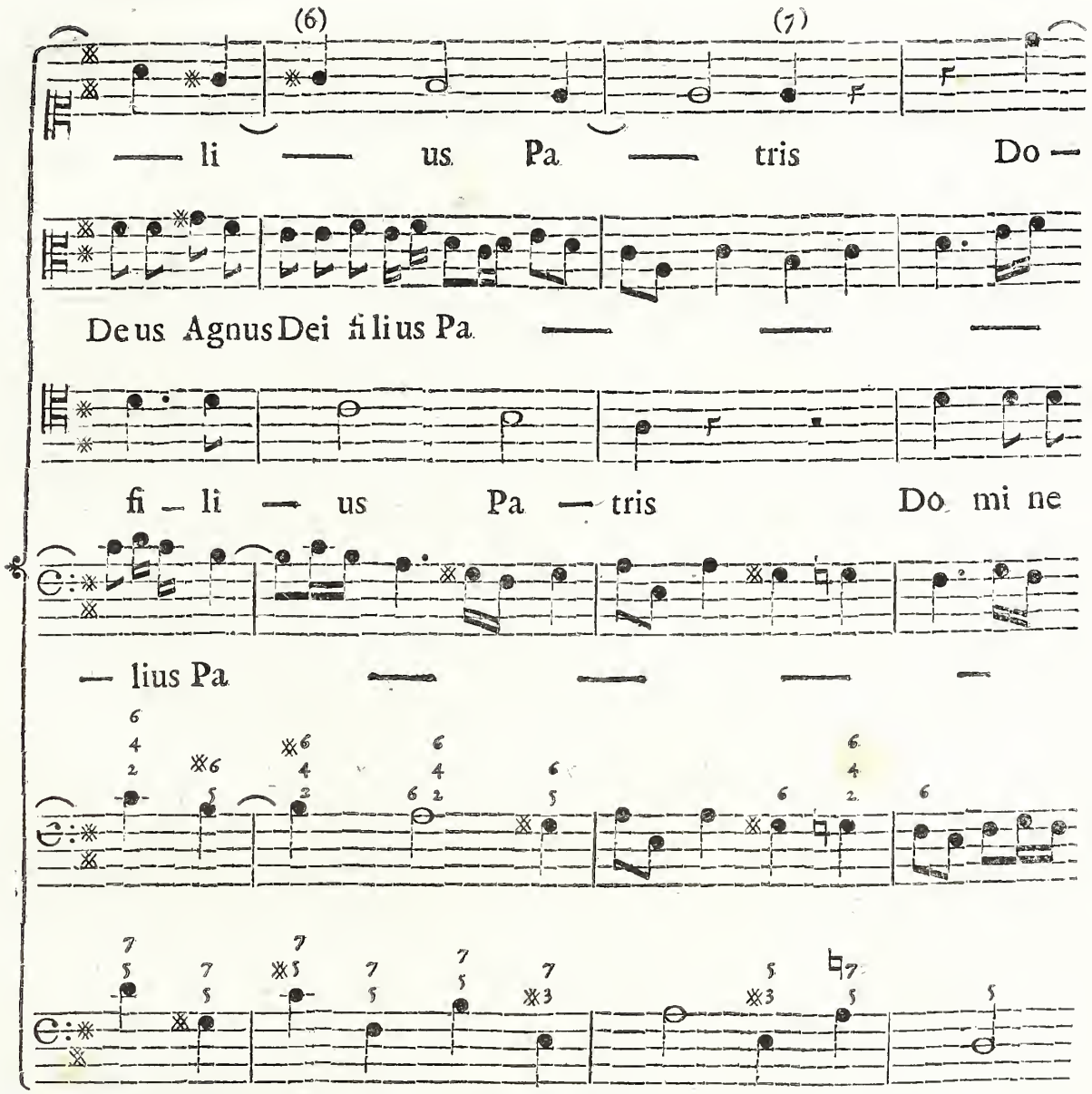



*to de' Soggetti delle medie: in questa maniera si conserva il pieno dell'Armonia, nell'istante che il Soggetto, e Contrasoggetto vanno scherzando su le dette* Settime.

(5) *Siam' ora alla* Codetta, *la quale ci conduce al Tuono maggiore di* A. *relativo di* F.♯, *Tuono, che si abbandona.*

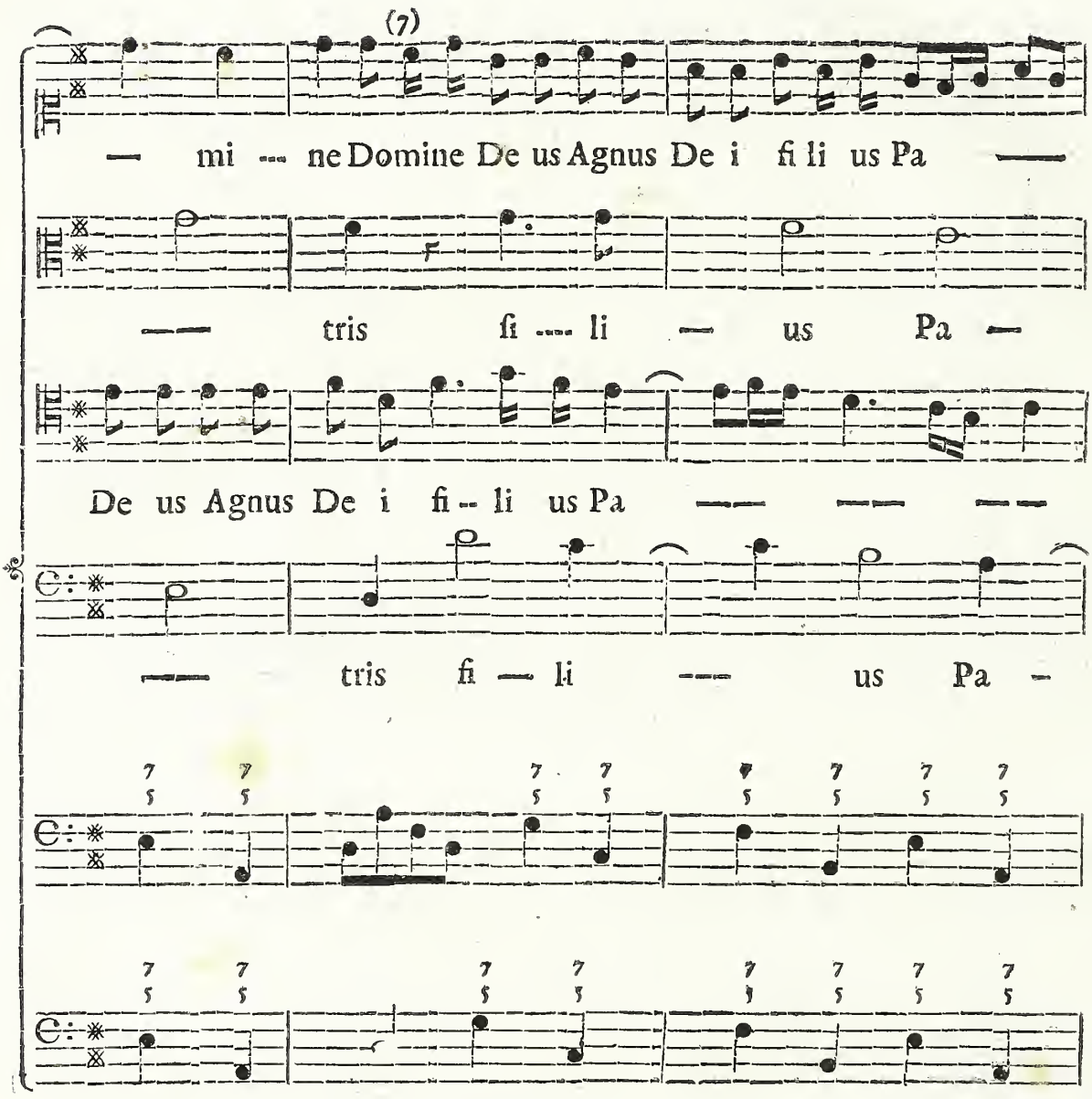
(6) *In questa nuova Proposta, in vece di unire al Basso la Parte del Soprano, come nella prima Proposta, la unisce con quella del Contralto; e qui và ottimamente bene: perchè in simile mutazione de' Tuoni per lo più è necessario di mutar l'ordine delle Parti, acciocchè queste cantino nelle Corde loro naturali. Il Basso, che resta al suo posto, e che nella pri-*

*ma*

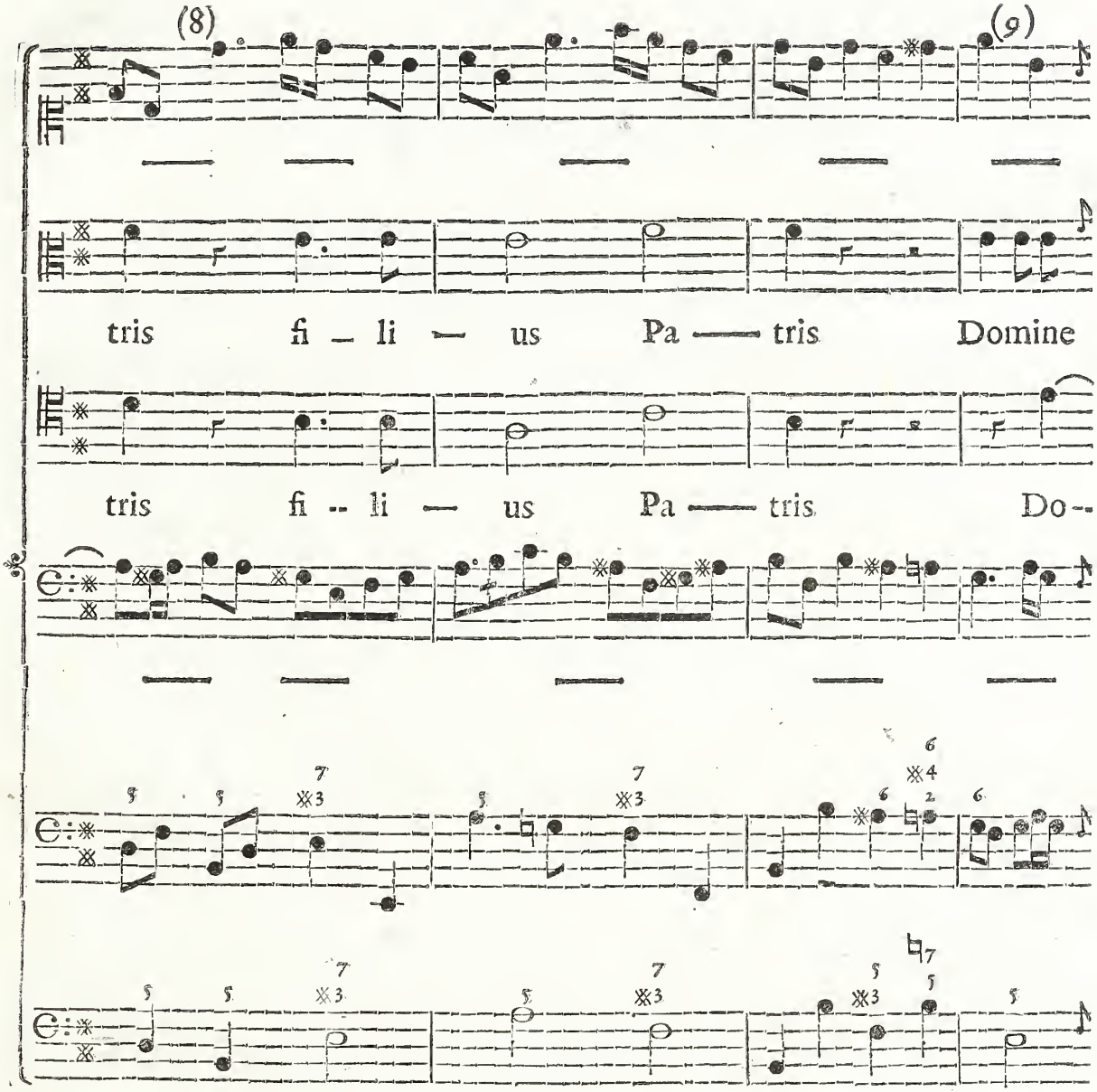



*ma Proposta eseguì il Contrasoggetto, ora eseguisce il Soggetto, e perciò le* Settime, *che allora gli si riferivano nella seconda Armonìa, ora le eseguisce nella forma di Riversamento*

(7) *Qui passa graziosamente in* D. *Corda relativa del Tuono principale* B., *in cui attacca la Risposta il Tenore col primo Soggetto, ed il Soprano col secondo. L'introduzione del Tuono maggiore di* D., *avendo alterato l'ordine delle Parti riguardo ai due Soggetti, lo ha alterato anche riguardo alle Cantilene; e queste, che incominciano dove le* Settime *cominciano la loro progressione, seguono ne' loro cambiamenti l'ordine sempre con cui le Parti cambiano i Soggetti fra loro. E che ciò sia vero, si osservi nel Tuono di* A. *num.*6., *ove incomin-*




*mincia fra i due Soggetti l'Andamento delle* Settime, *ivi ancora s'incomincia dal Soprano, e dal Tenore la rispettiva Cantilena. Si vadano a rincontrare con quelle di* D. *num.* 7., *che si eseguiscono dal Basso, e dal Contralto, e si troverà, che quella del Soprano nel Tuono di* A. *è simile in tutto a quella del Basso nel Tuono di* D.; *e così quella del Tenore in* A. *è simile a quella del Contralto in* D.

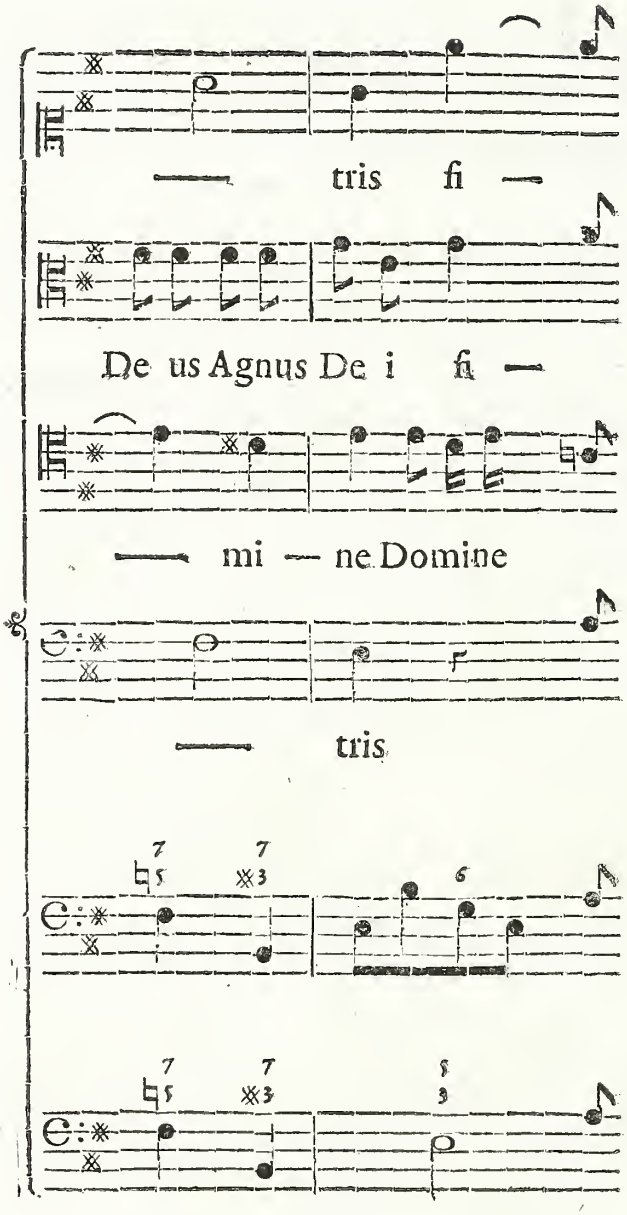



(8) *Qui abbiamo una lunga* Codetta, *e meno non vi vuole per arrivare al Tuono della quarta corda* E. *Peraltro suppongo, che l' Autore abbia voluto in questa maniera portarsi immediatamente, senza altri* Attacchi, *al Tuono principale, trattandosi di una* Fuga *di mezzo, alla quale non conveniva dilungarsi ulteriormente.*

(9) *Terminato l'* Attacco *della quarta Corda, il quale vien'eseguito dal Contralto, e Tenore, si riporta al Tuono principale, su cui si eseguisce l'* Attacco *dal Soprano, e Basso, come*



*nella*




*nella prima Proposta, ma accompagnato colle Cantilene della* Fuga *stessa; e terminato l'* Attacco, *prende l'Autore una specie d'Imitazione ascendente da Tuono a Tuono, e con una posata Cadenza dà Fine.*

# EPILOGHI

## DEI SOGGETTI REALI,

### *OSSIANO*

## I RISTRETTI DI PROPOSTA E RISPOSTA,

### SOLITI USARSI NEL DAR TERMINE ALLE FUGHE.

IL lodevole costume introdotto nelle *Fughe* di ristringere insieme le due principali Cantilene, che col nome di *Proposta* e *Risposta* dalle altre si distinguono, fu certamente un ottimo, ed eccellente ritrovato; mentre in tal maniera si dà termine alla Fuga con un artificioso, ed armonioso lavoro, che ne resta appieno soddisfatto l'udito. Ma siccome non tutti i *Sentimenti* di *Proposta* ammettono il detto *Stringimento*, ossia un *Epilogo* dello stesso Canto in diverse Corde unito; perciò in tal caso conviene abbracciare il metodo del nostro saggio Autore, il quale in tante varie maniere ha operato, per introdurre nelle sue *Fughe* il detto *Epilogo*.

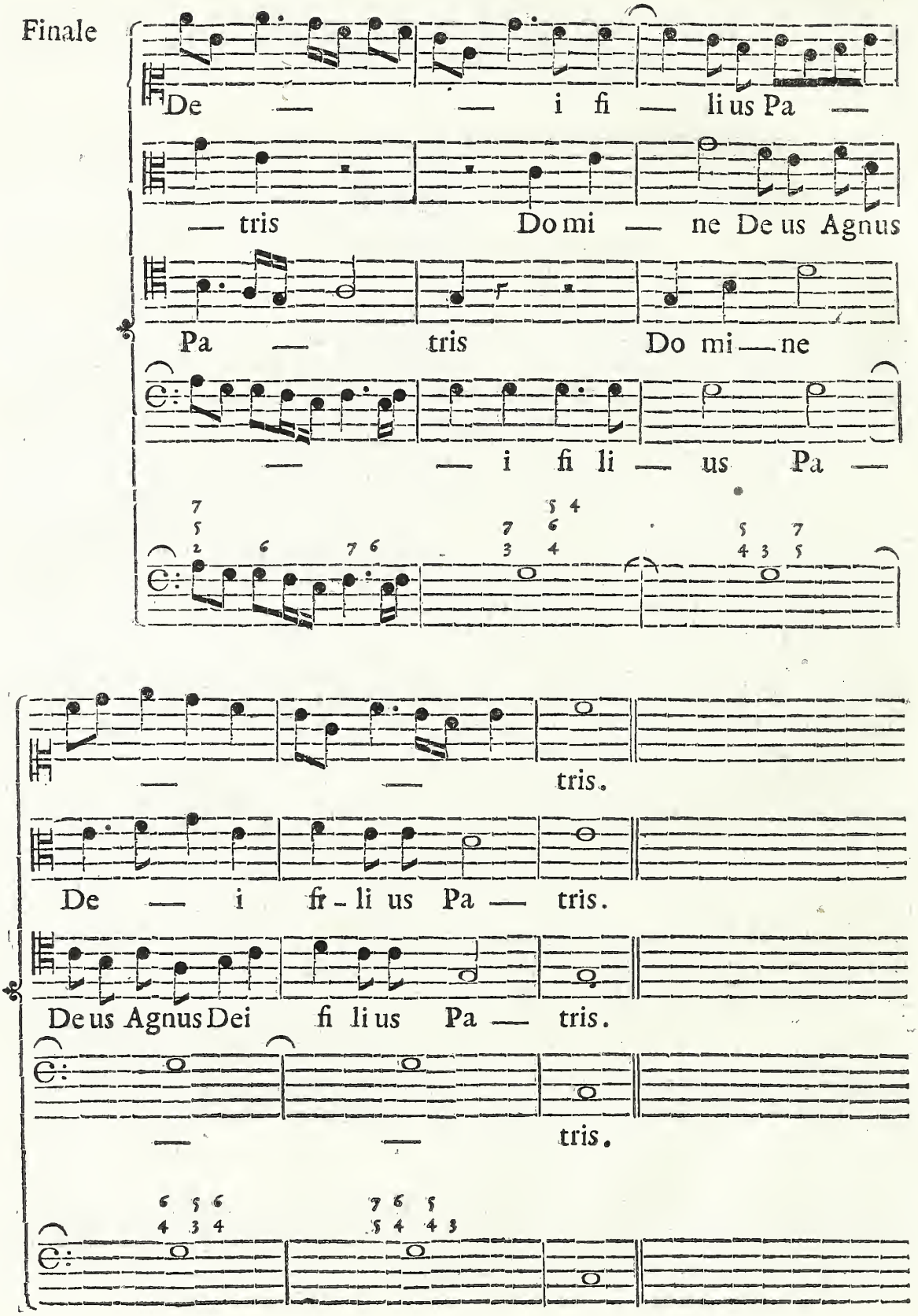
Il numero delle qui riportate *Fughe*, o siano *Reali*, o *Tuonali*, richiedono certamente altrettanti *Epiloghi*, e in fatti ancor vi sono. Ma che! il *Vallotti*, artificioso in tutte le sue Produzioni, si vedrà, che molte volte ristringe la *Proposta* colla *Risposta* fino ad un dato segno, e tutto ciò, che rimane, lo riduce ad una Imitazione di *Figure*. In altre poi accoppia le Parti a due per due, e terminato il *Sentimento* della prima coppia, attacca immediatamente la seconda. Per lo più fissa il Pedale alla Parte del *Basso*, e le altre Parti formano l'*Epilogo*.

In altre ne accoppia due per l'*Epilogo*, e le altre due adoperano le *Cantilene* a *piacere*. In quelle, che non può veramente stringere il principio del *Soggetto* a suo modo, si serve di qualche porzione di esso *Soggetto*, e con due, o tre Parti, come gli accomoda, le ristringe sopra un *Pedale*. In alcune poi ristringe prima una porzione del *Soggetto*, e poi ristringe a parte il rimanente di esso. Altre ve ne sono, ove sopra il *Pedale* una sola Parte canta il *Soggetto*, e per lo più si serve della Parte Acuta, e le altre eseguiscono le *Cantilene* a *piacere*. Quelle poi, che fin dapprincipio della *Fuga* sono per lor natura già ristrette, non indicano veramente il termine della *Fuga* se non che per il mezzo dell'ostinato *Pedale*.

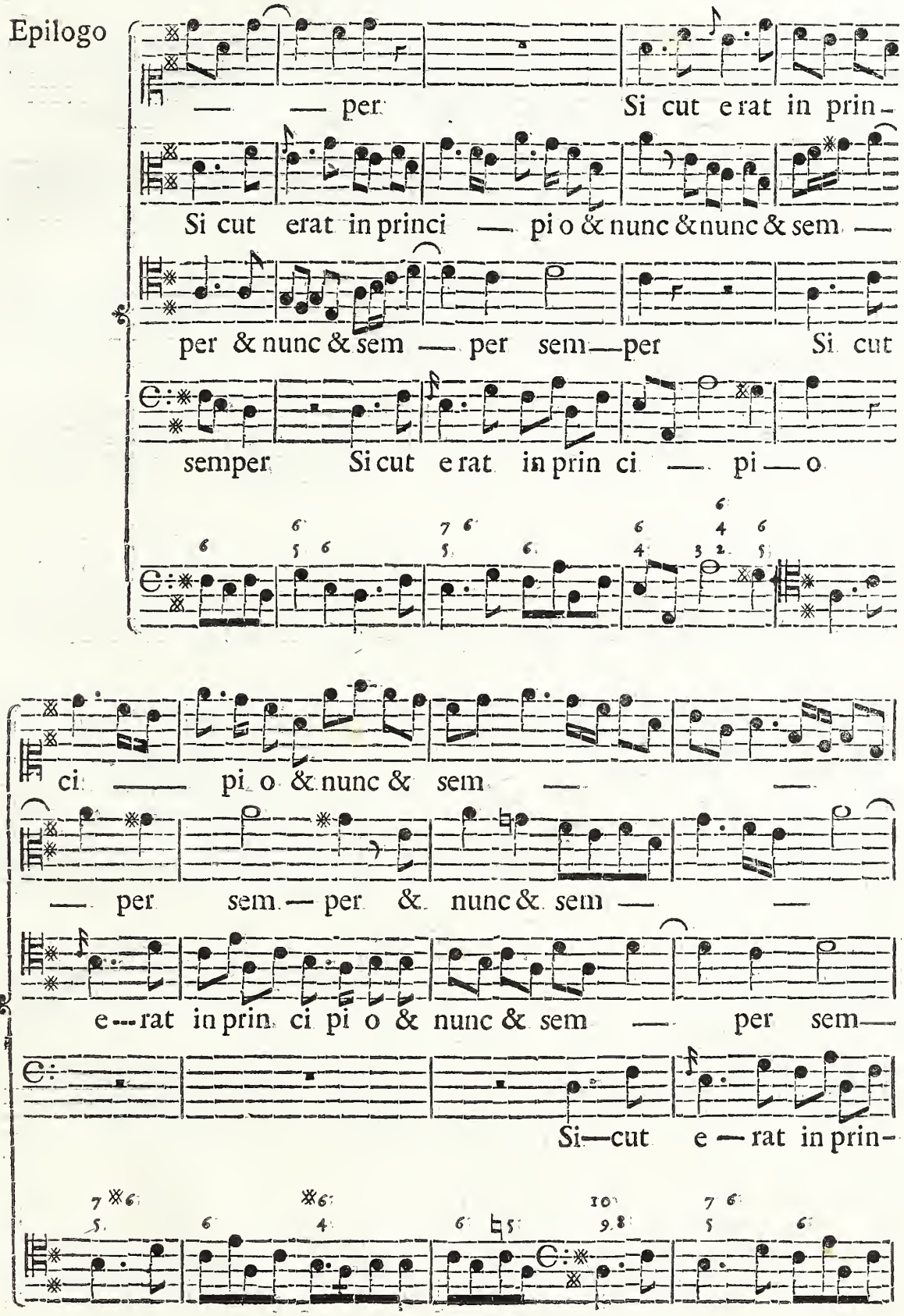
Queste due ultime specie di *Ristringimento* io le distinguo dal vero *Epilogo*, chiamandole col proprio nome di *Finale*, come si troverà espresso nella loro Serie, che segue.

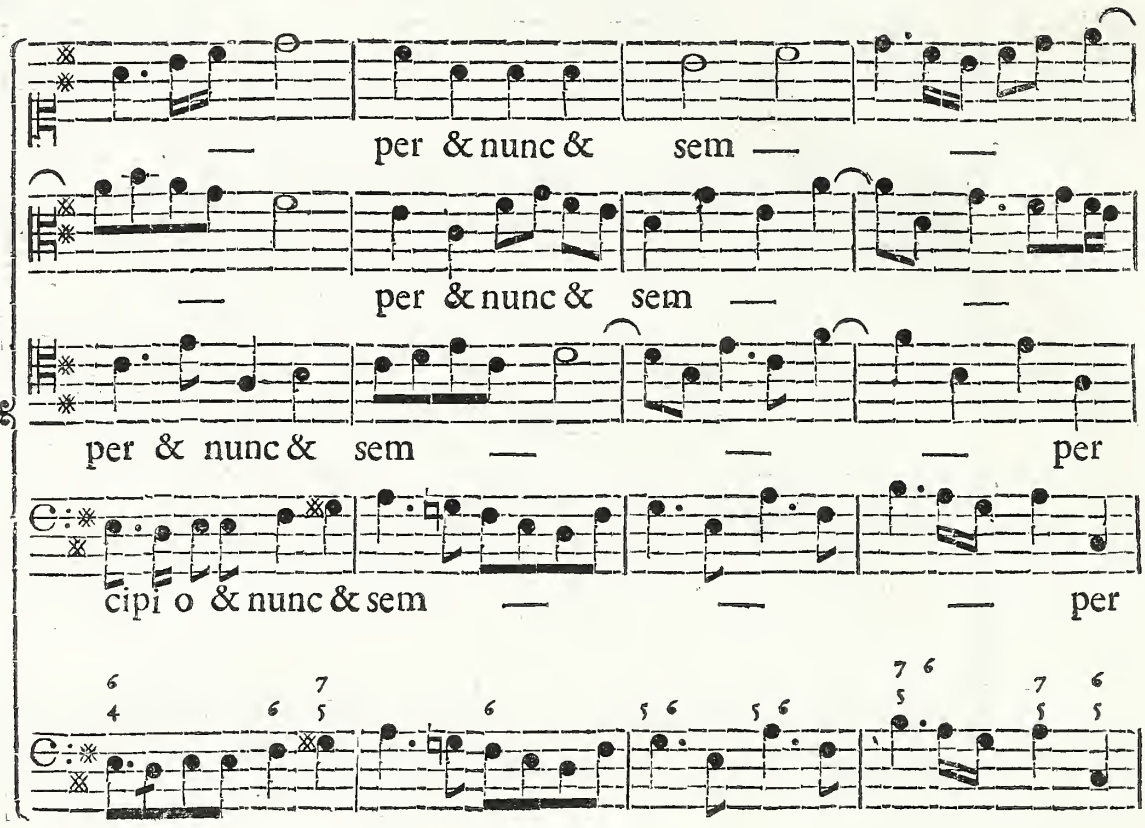
*

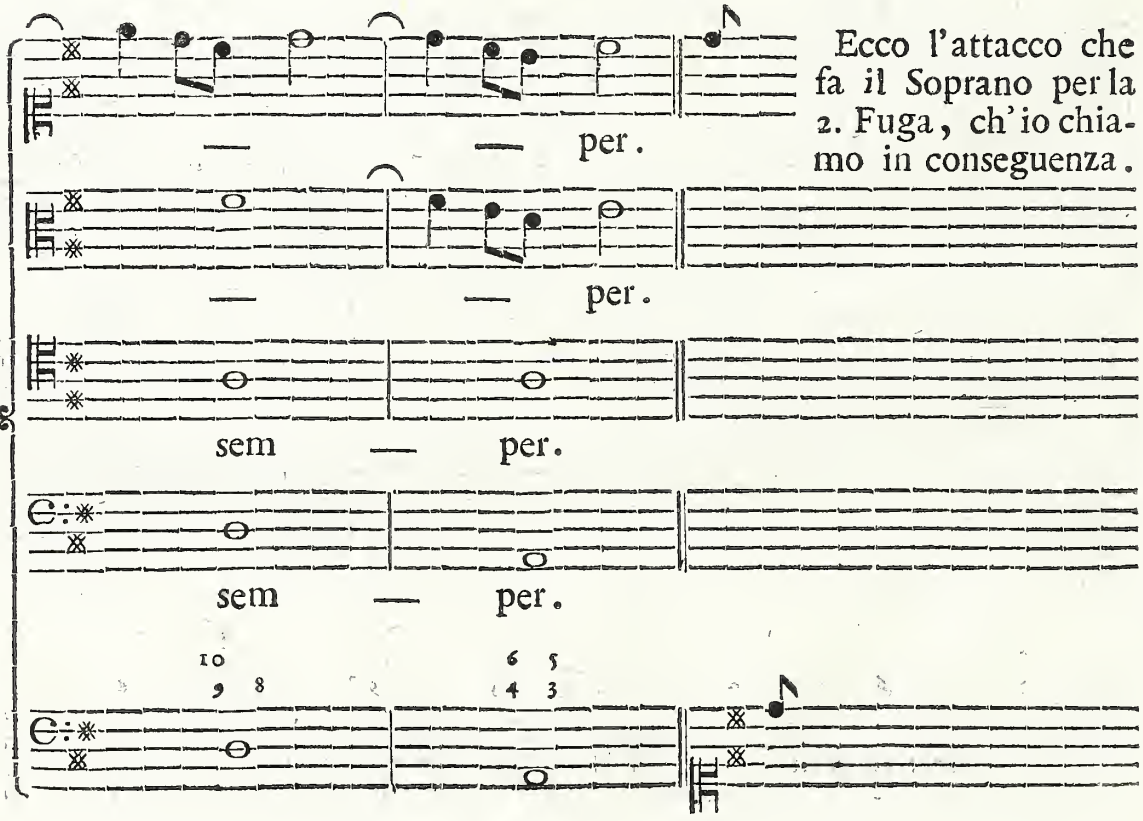
Finale


De — — i fi — li us Pa —
— tris Do mi — ne De us Agnus
Pa — tris Do mi — ne
— — i fi li — us Pa —
— — tris.
De — i fi - li us Pa — tris.
De us Agnus Dei fi li us Pa — tris.
— — tris.

Epilogo


— — per Si cut e rat in prin-
Si cut erat in princi — pi o & nunc & nunc & sem —
per & nunc & sem — per sem — per Si cut
semper Si cut e rat in prin ci — pi — o
ci — pi o & nunc & sem — —
— per sem — per & nunc & sem — —
e — rat in prin ci pi o & nunc & sem — per sem —
Si — cut e — rat in prin-




Ecco l'attacco che fa il Soprano per la 2. Fuga, ch'io chiamo in conseguenza.

Epilogo

men Semper & in

men Semper & in sæcula sæculorum

men Semper & in sæcu la sæcu lorum A

men A

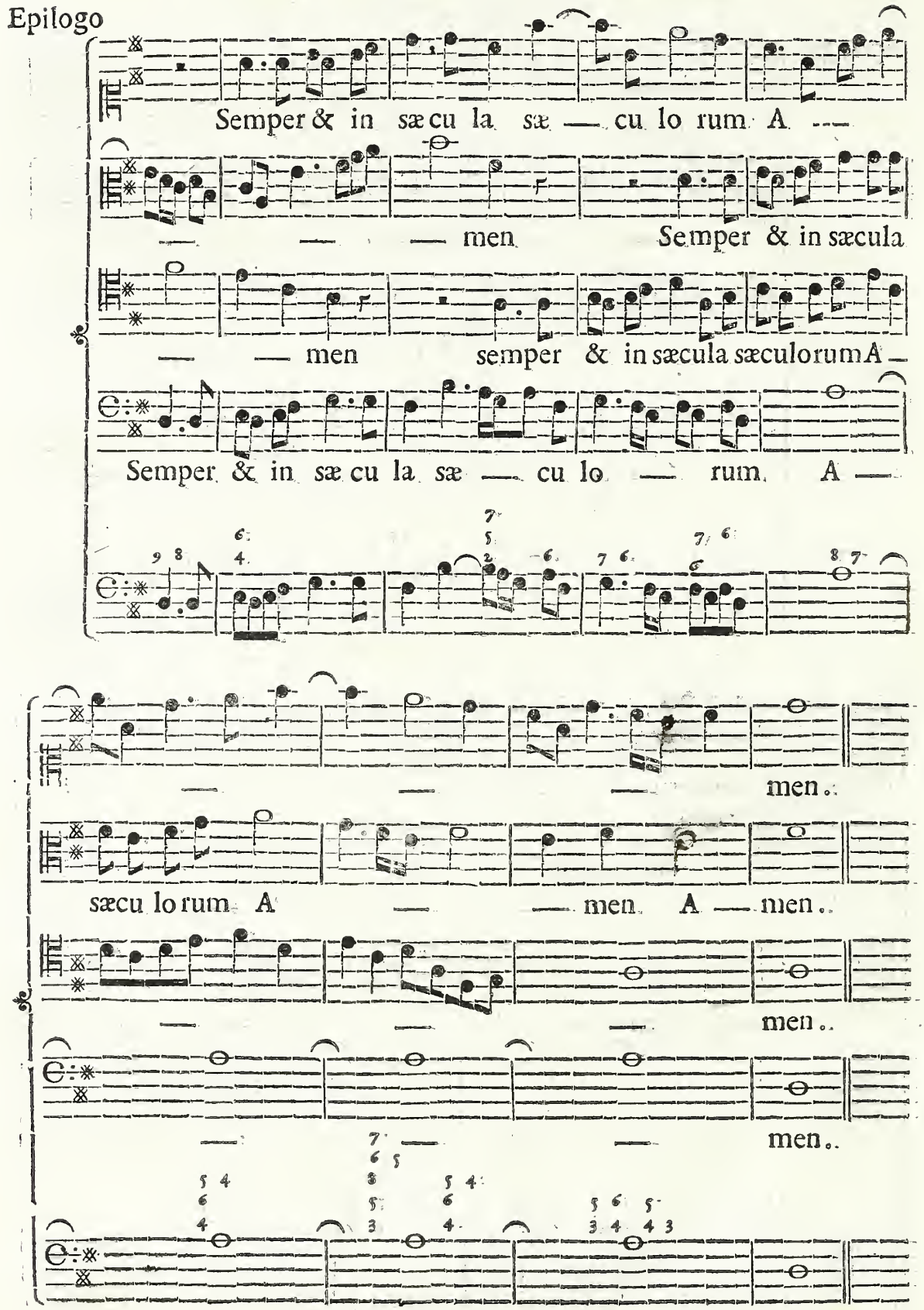
sæcu la sæculorum A men.

A men.

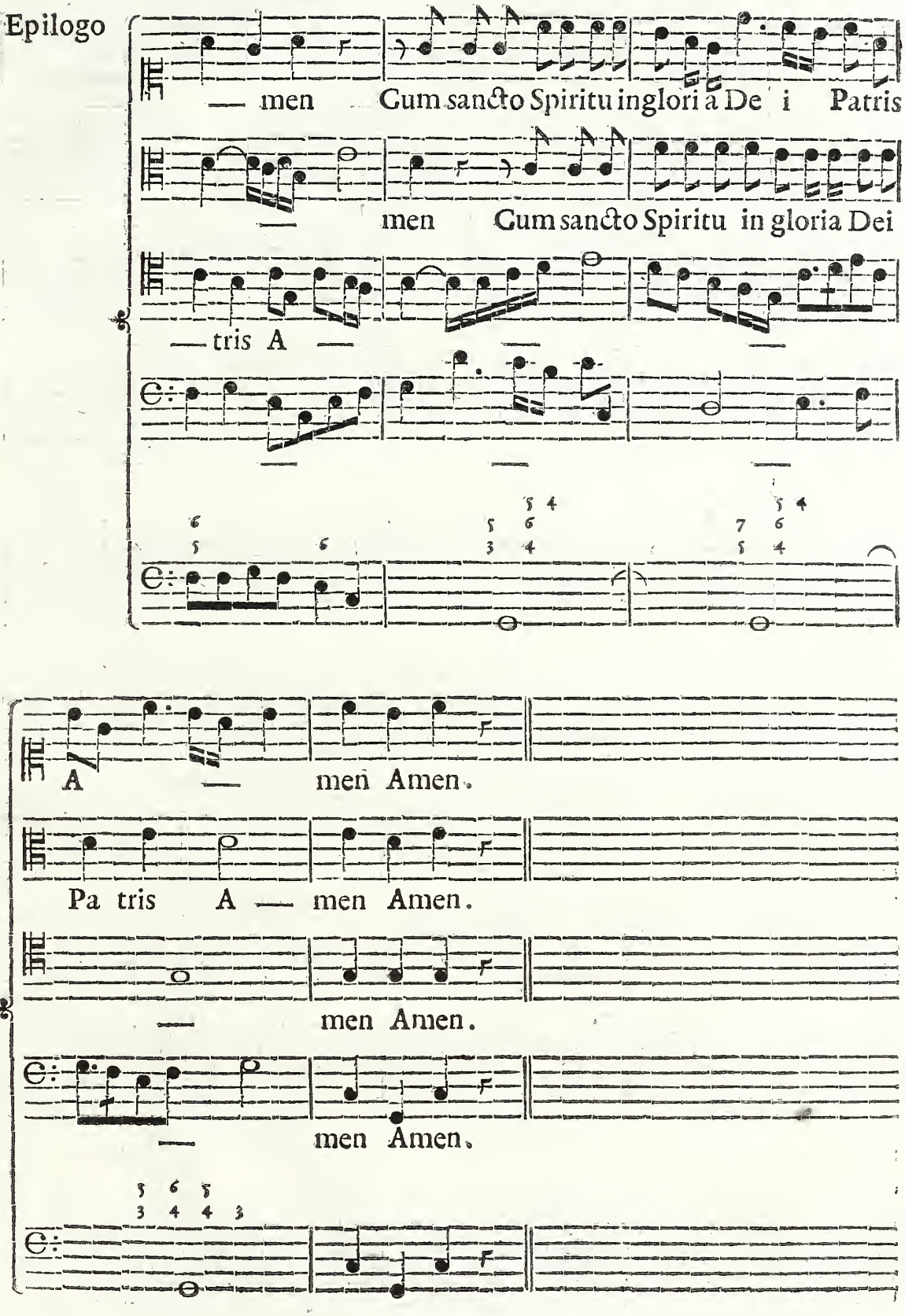
men A men.

men.

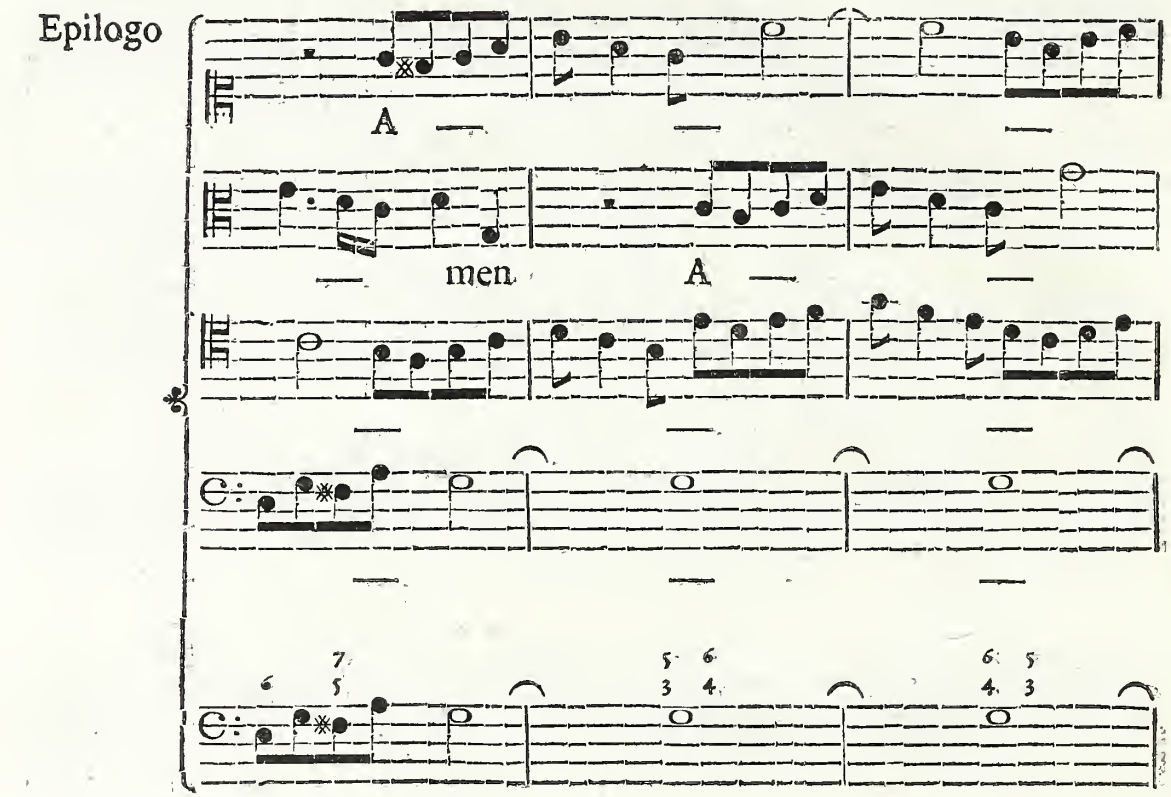
Epilogo

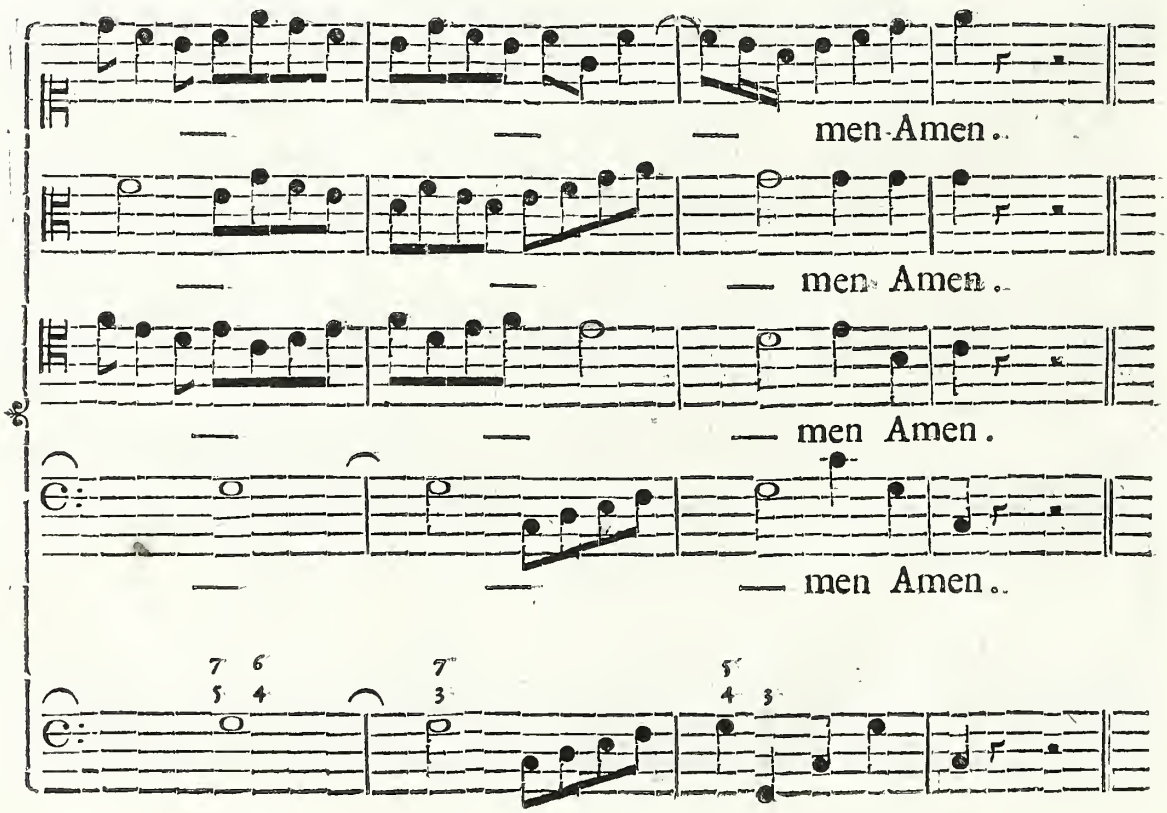

Semper & in sæcu la sæ — cu lo rum A —
— men Semper & in sæcula
— men semper & in sæcula sæculorum A —
Semper & in sæcu la sæ — cu lo — rum A —
— men.
sæcu lo rum A — men A — men.
— men..
— men..

Epilogo

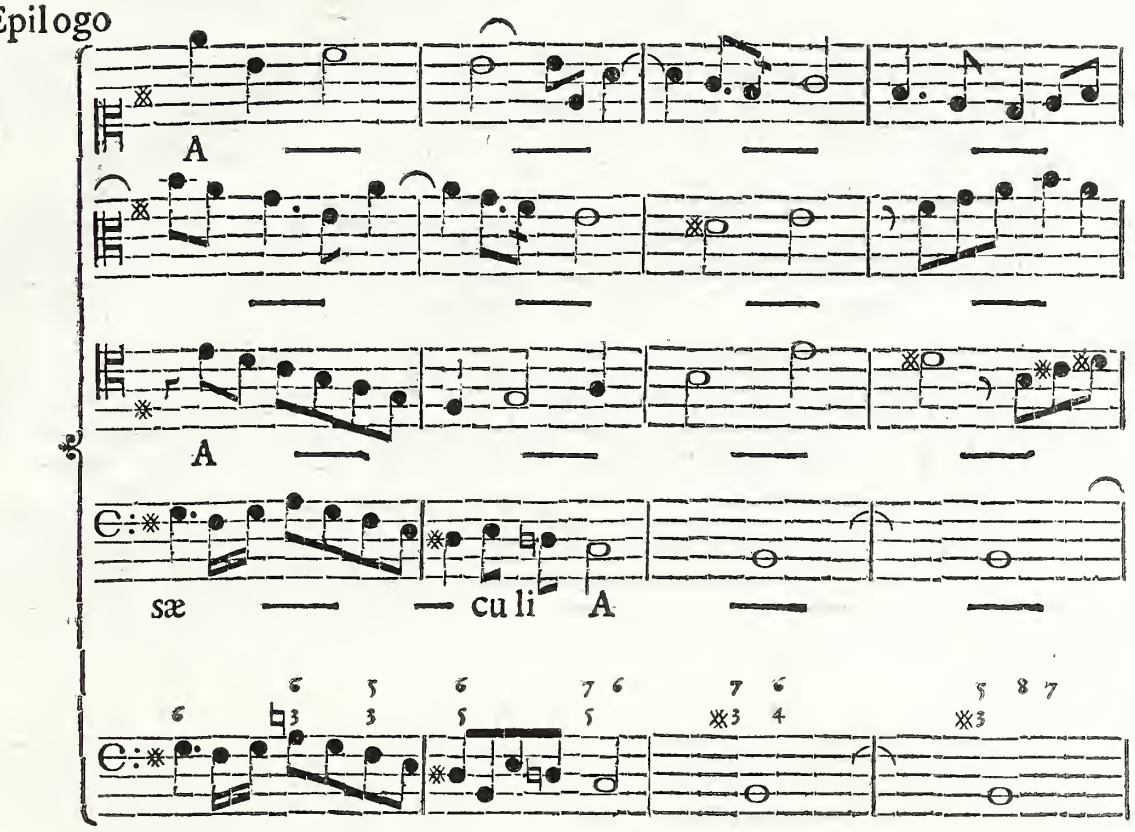

— men Cum sancto Spiritu in glori à De i Patris
— men Cum sancto Spiritu in gloria Dei
— tris A —
A — men Amen.
Pa tris A — men Amen.
— men Amen.
— men Amen.

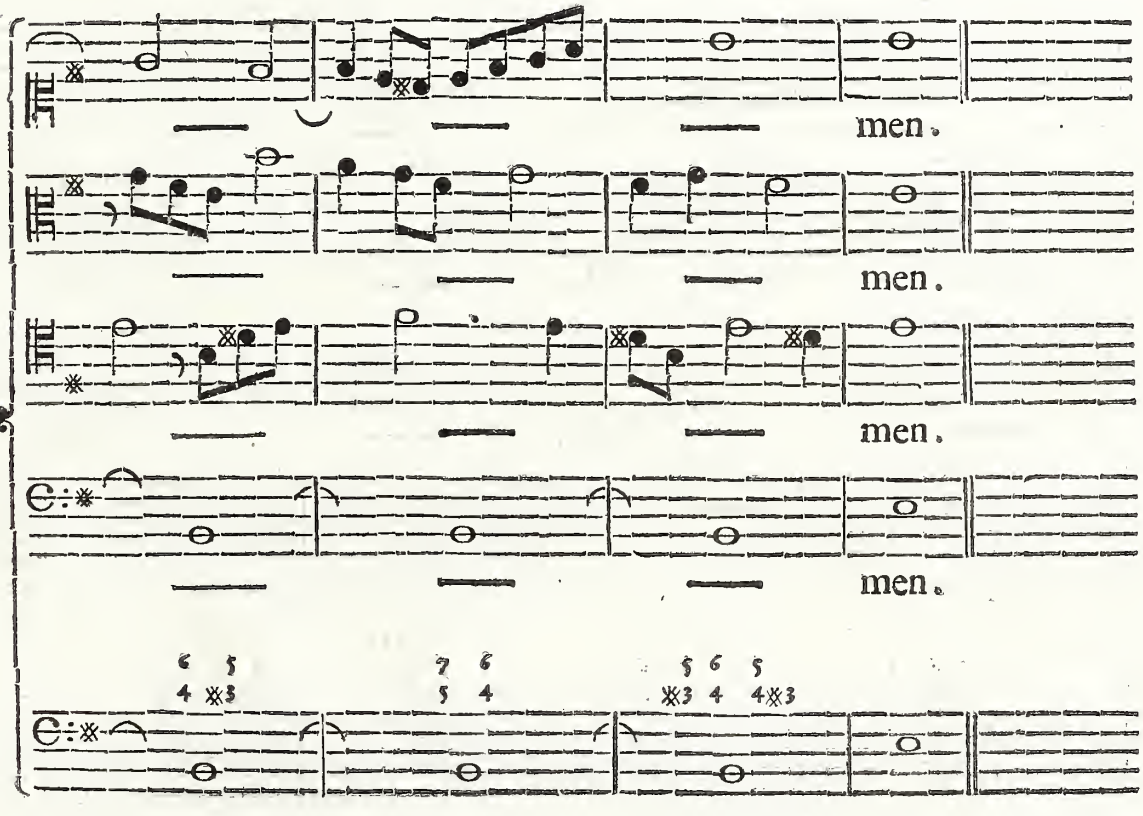
Epilogo


A
men
A
7 6 5
5 6 3 4
6 5 4 3


men Amen.
men Amen.
men Amen.
men Amen.
7 6 5 4
7 3
5 4 3

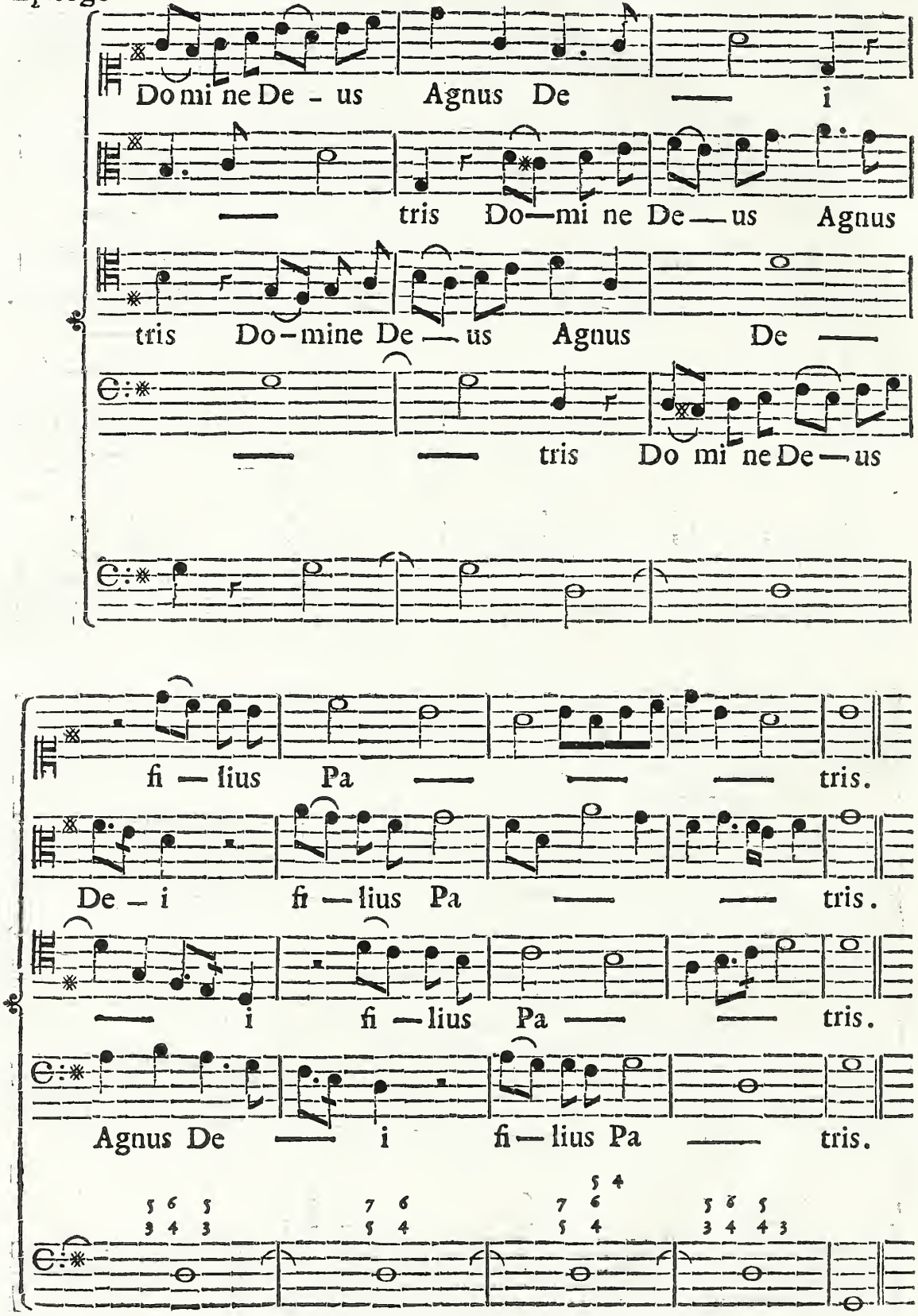
Epilogo




* *

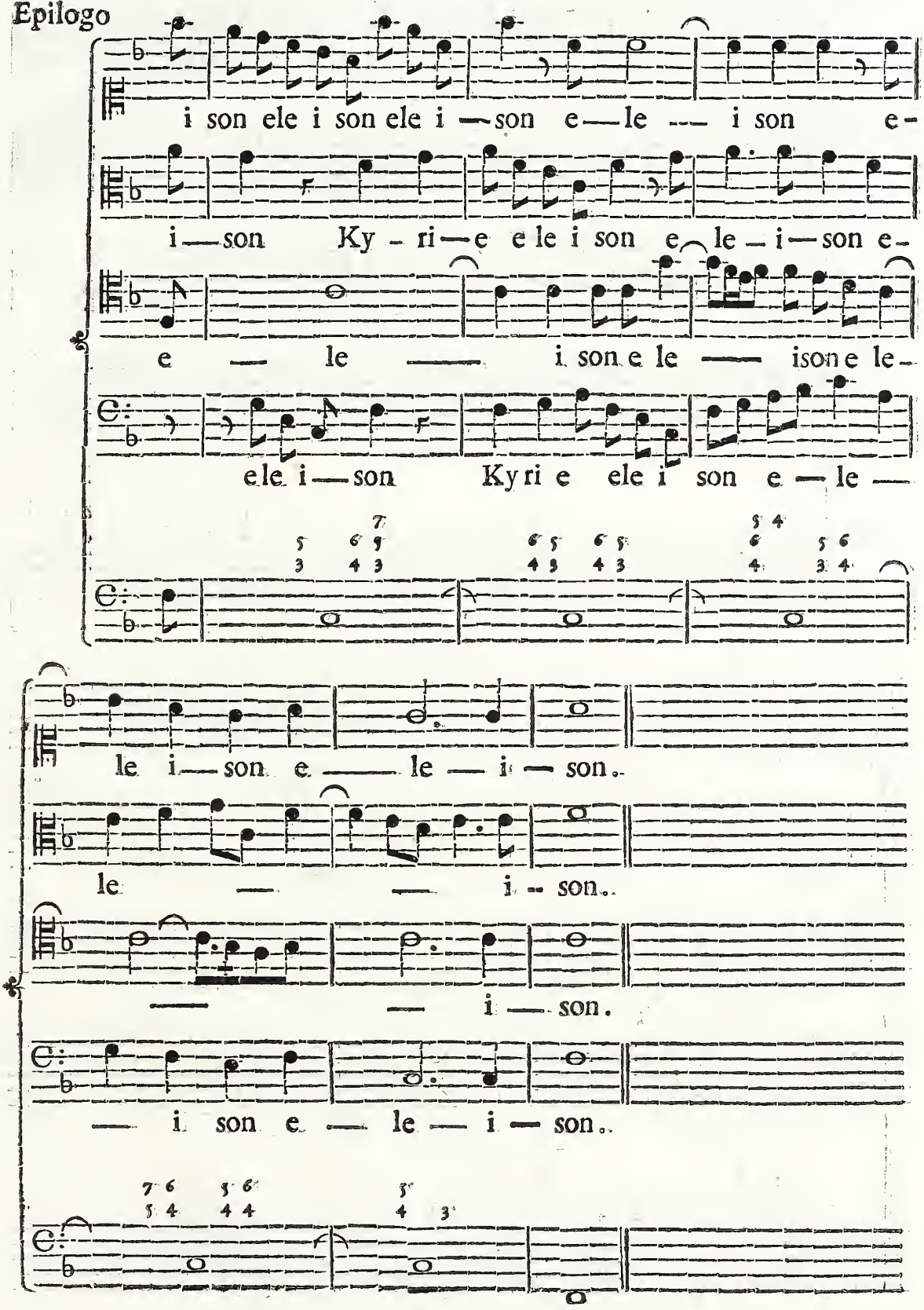
Epilogo


Do mi ne De - us Agnus De — i
— tris Do—mi ne De—us Agnus
tris Do-mine De — us Agnus De —
— — tris Do mi ne De—us
fi — lius Pa — — — tris.
De — i fi — lius Pa — — tris.
— i fi — lius Pa — — tris.
Agnus De — i fi — lius Pa — tris.

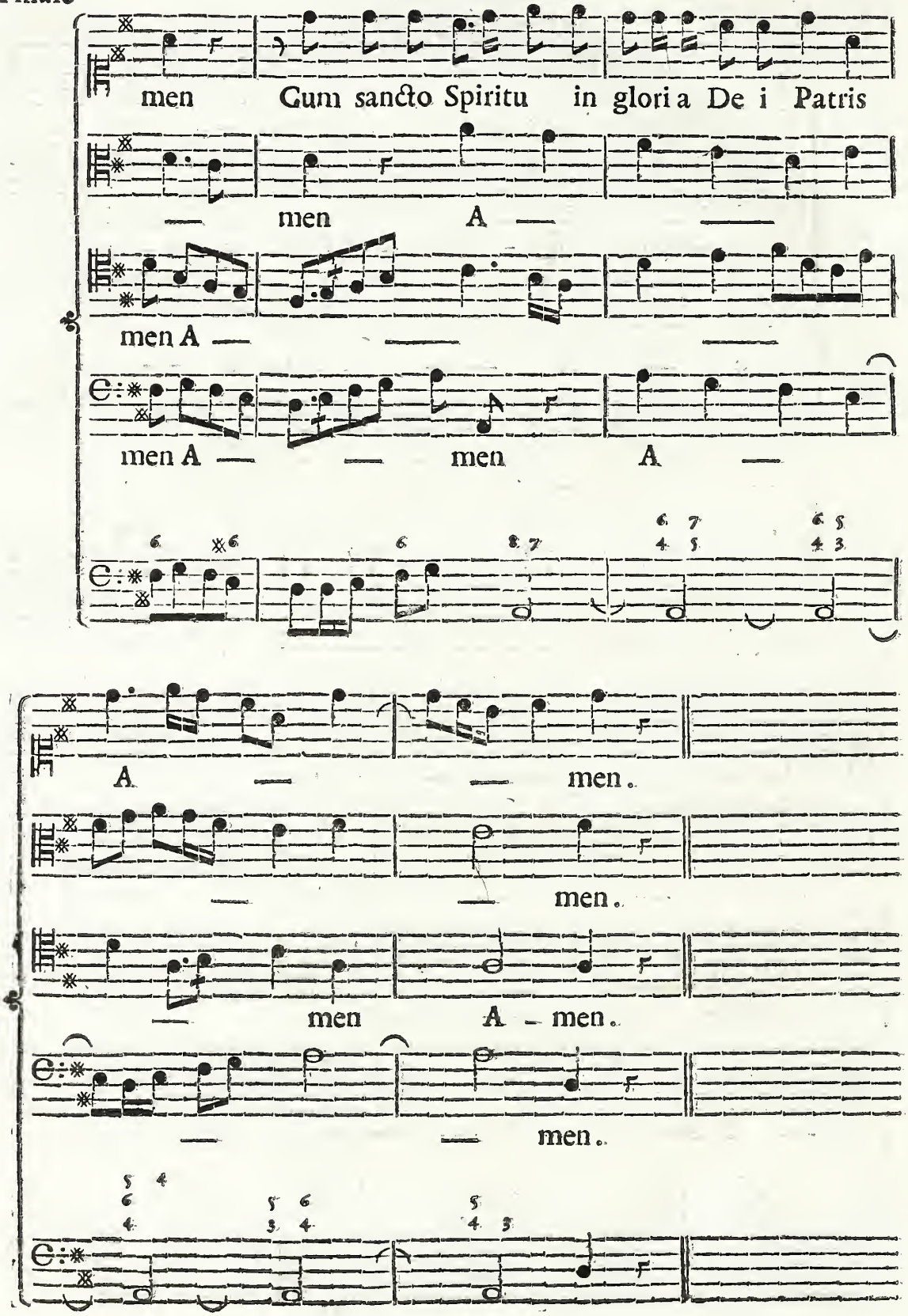
# EPILOGHI DELLE FUGHE REALI DOPPIE.

*Nel* Kyrie *in* F.

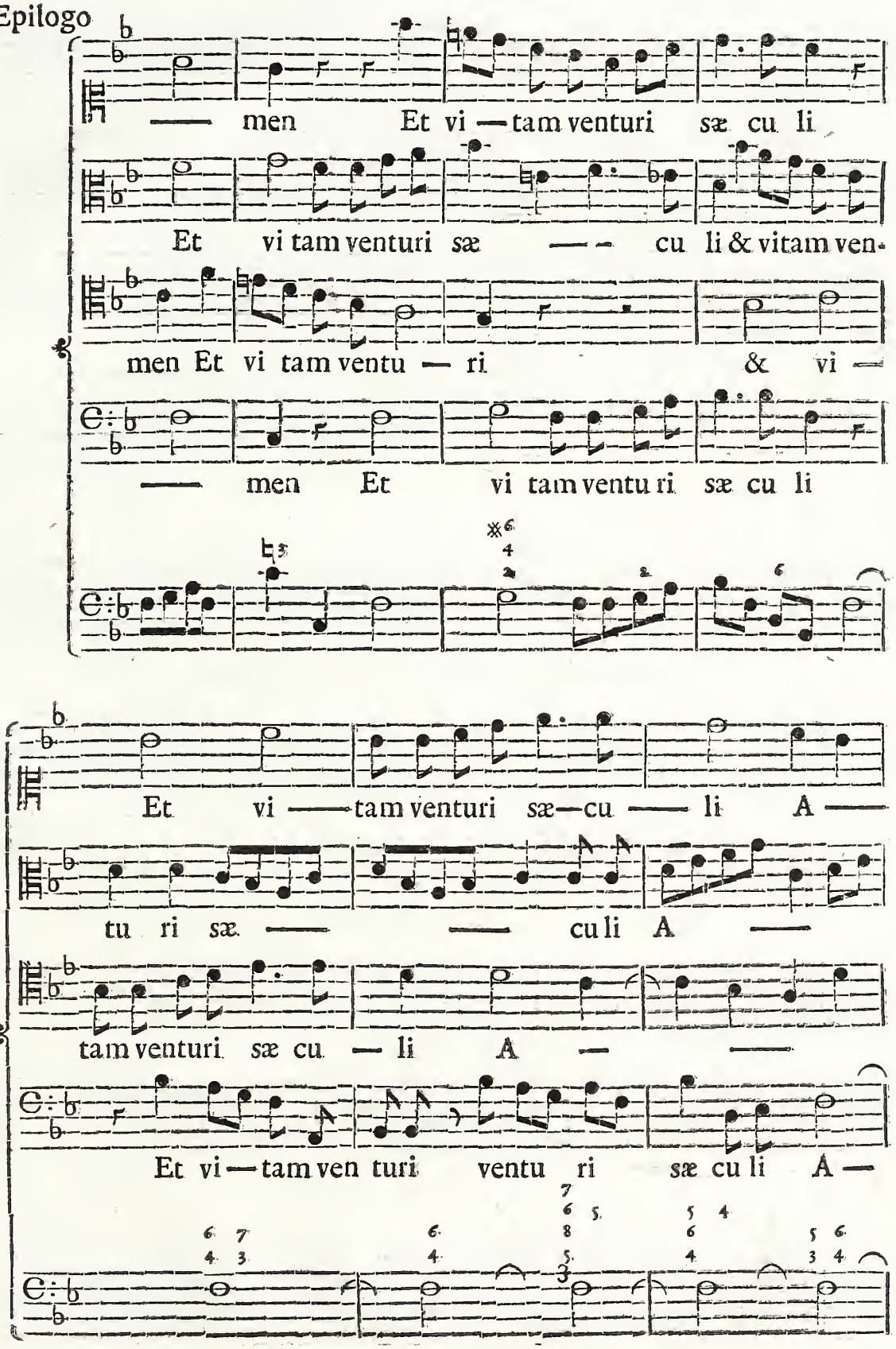
Epilogo

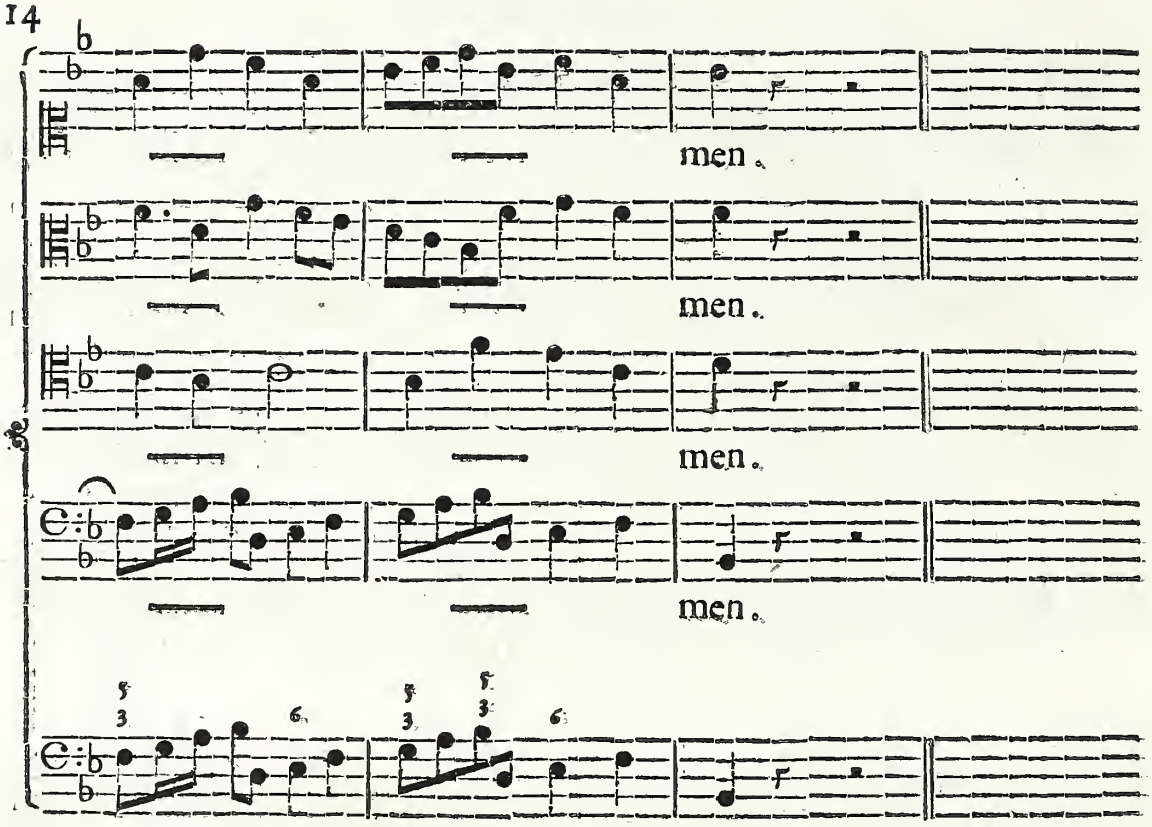


Finale


men Cum sancto Spiritu in gloria De i Patris
men A
men A
men A men A
A men.
men.
men A - men.
men.

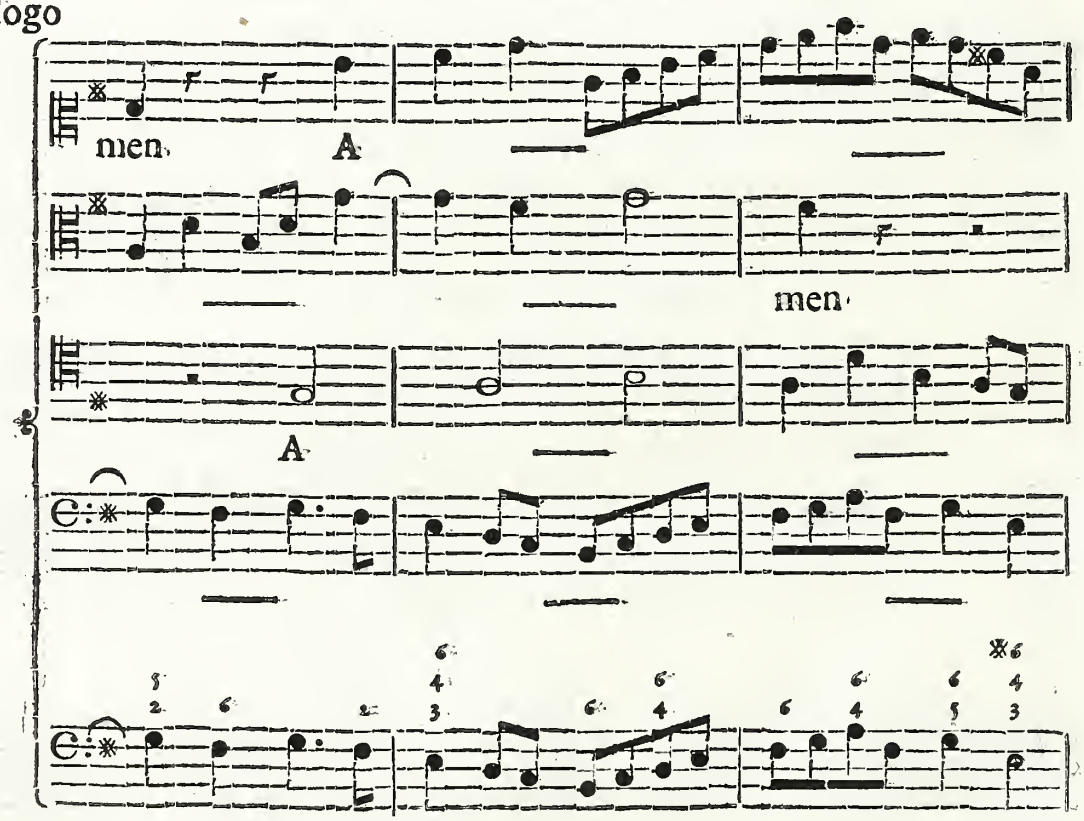
Epilogo

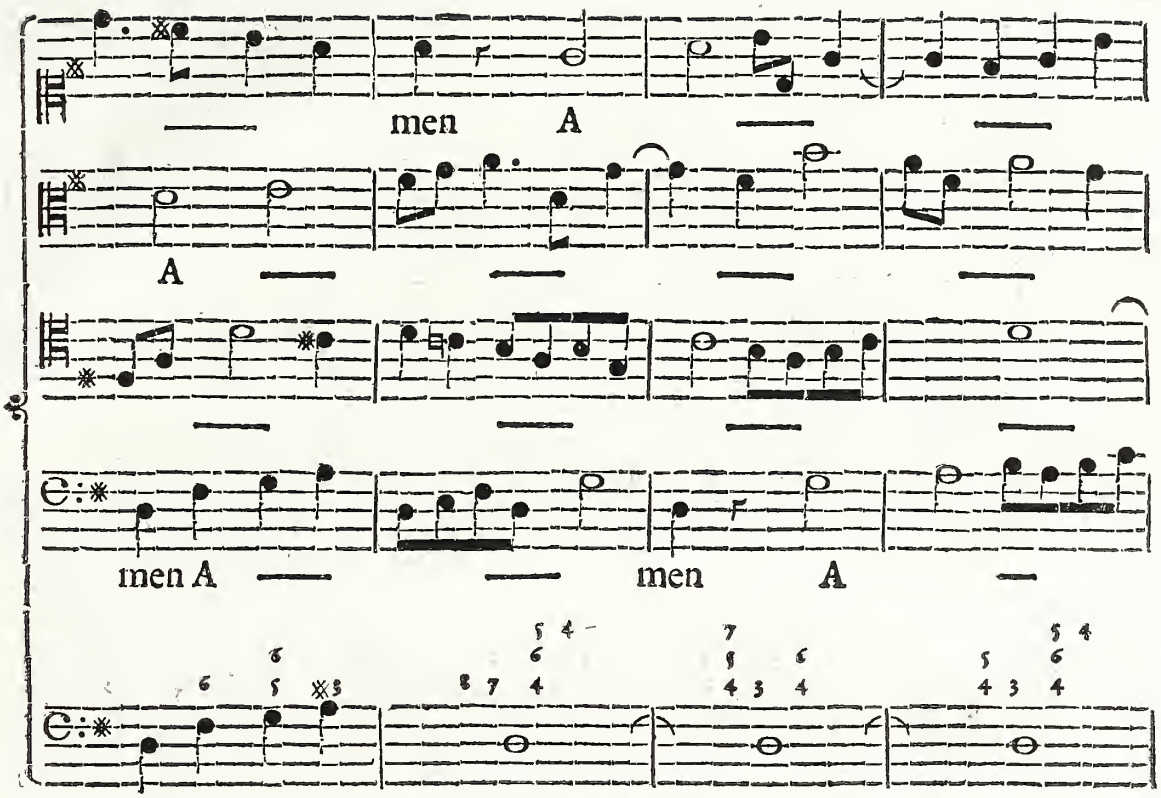

men Et vi tam venturi sæ cu li
Et vi tam venturi sæ cu li & vitam ven-
men Et vi tam ventu ri & vi
men Et vi tam ventu ri sæ cu li
Et vi tam venturi sæ cu li A
tu ri sæ cu li A
tam venturi sæ cu li A
Et vi tam ven turi ventu ri sæ cu li A

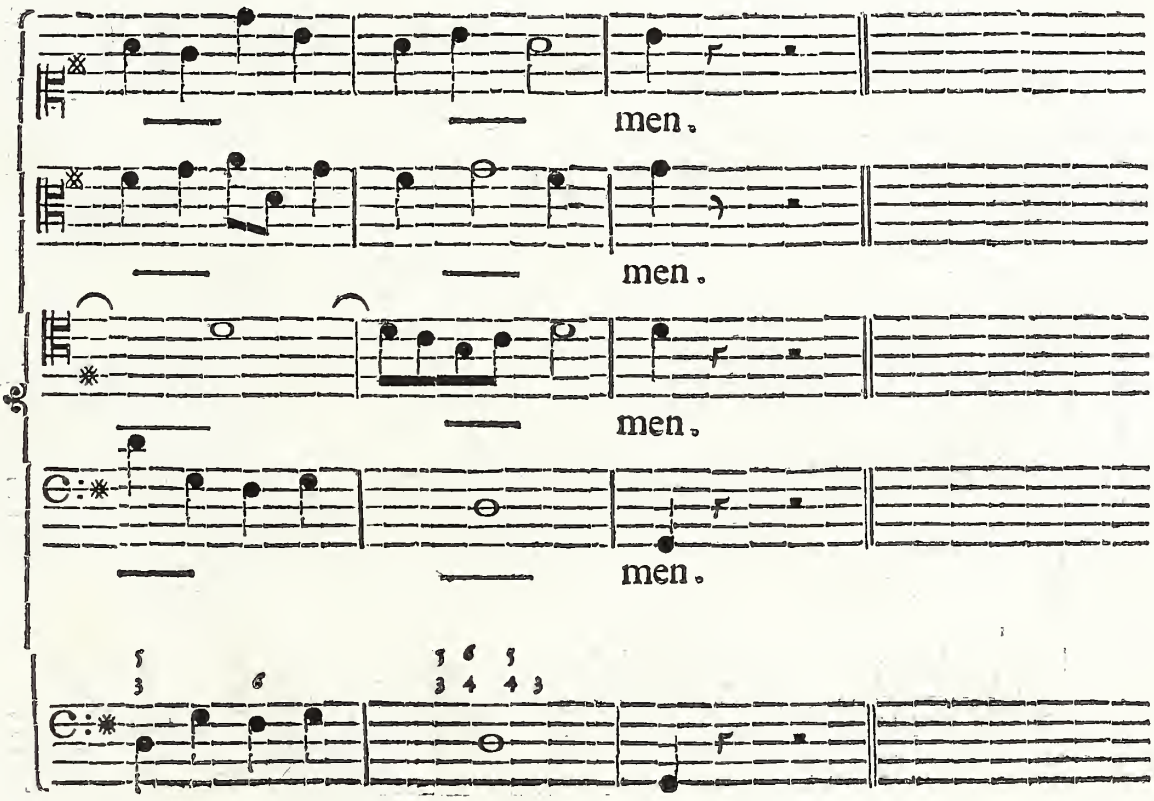



*Nel* Dixit *breve in* G. *per Terza maggiore.*

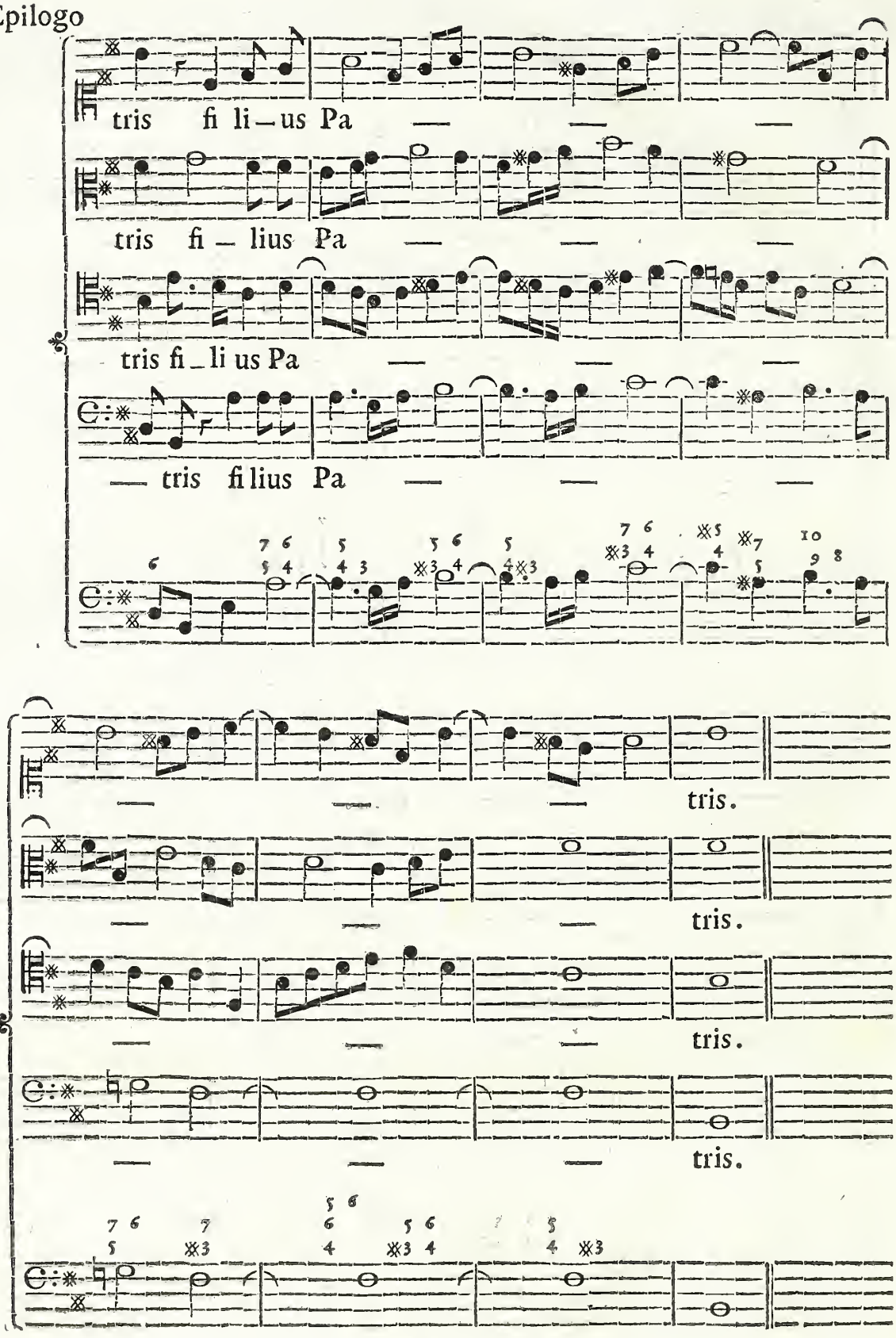
Epilogo




men A
A
men A
men A


men.
men.
men.
men.

Epilogo




*FINE DELLA PRIMA PARTE.*